MANUALE
DELL' ARTISTA DRAMMATICO
CINQUE DIALOGHI

PER

ALAMANNO MORELLI

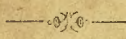
SOCIO ONORARIO DELL'ATENEO DI BRESCIA

COL PRONTUARIO

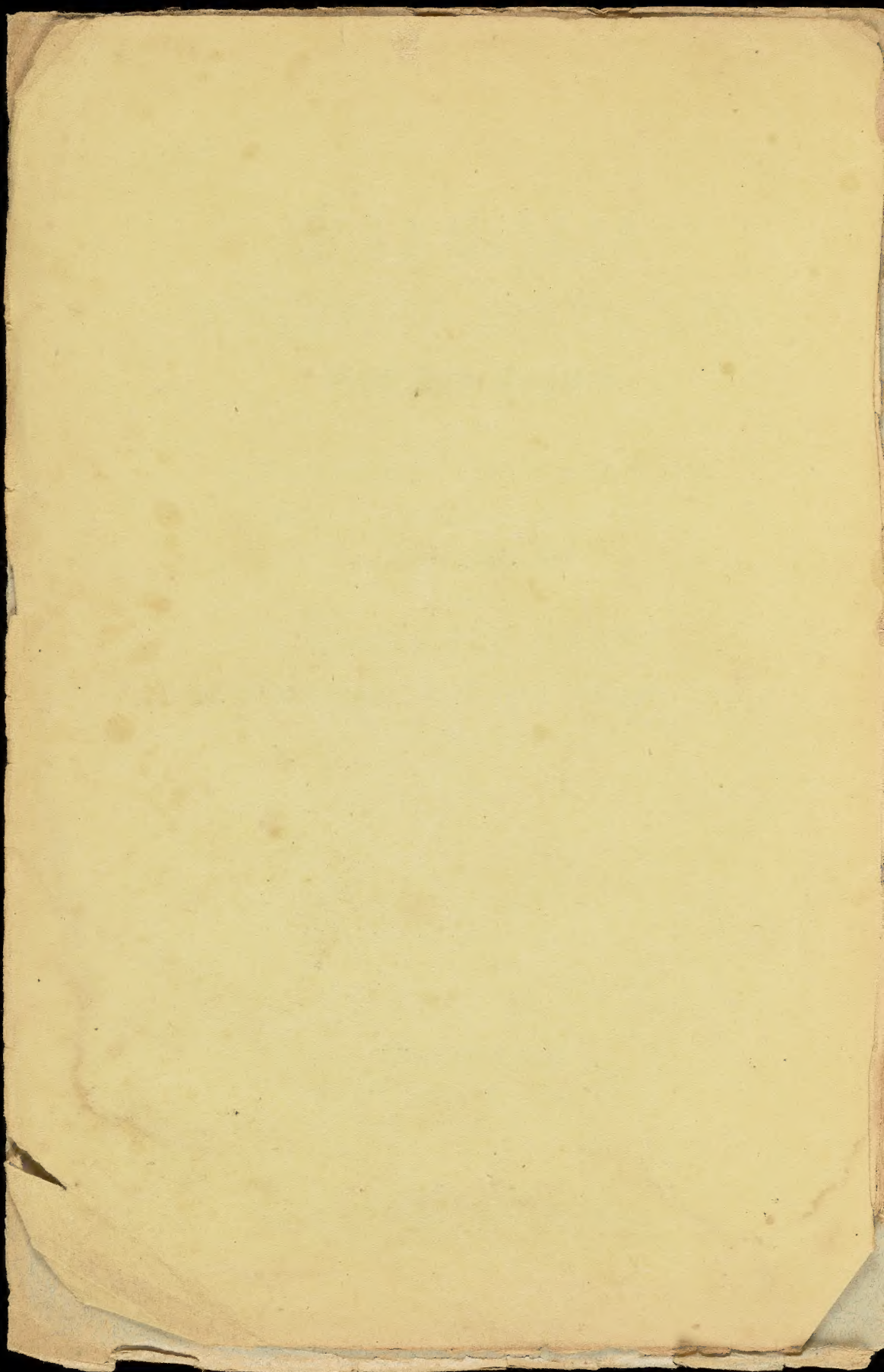
DELLE

POSE SCENICHE

ed il progetto d' un Teatro stabile in Roma

DELLO STESSO

MILANO 1877

CARLO BARBINI LIBRAJO-EDITORE

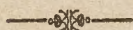
Via Chiaravalle N. 9.

MANUALE
DELL' ARTISTA DRAMMATICO

MANUALE
DELL'ARTISTA DRAMMATICO
CINQUE DIALOGHI

PER

ALAMANNO MORELLI

COL PRONTUARIO

DELLE

POSE SCENICHE

ed il progetto d' un Teatro stabile in Roma

DELLO STESSO

MILANO 1877

CARLO BARBINI LIBRAJO-EDITORE

Via Chiaravalle N. 9.

ALL'ACCADEMIA FILODRAMMATICA BOLOGNESE

QUESTO MANUALE

CUI FU GUIDA L' ESPERIENZA

CUI È SCOPO

CARITÀ E PROGRESSO DELL' ARTE

DEDICA

IL PRESIDENTE D' ONORE.

DUE PAROLE DI PREFAZIONE

Prima di tornare capo comico, e di mettermi (per di più) ad un' impresa ond' è massima parte la istruzione degli alunni, (1) destinati man mano ad ingrossare le file della mia compagnia e poscia quelle dell'arte, ho pensato che un saggio ulteriore della mia debole esperienza nell' insegnamento della recitazione varrebbe forse a conciliarmi vieppiù la fiducia e il patrocinio del pubblico.

Se una idea vi prende per i capelli, non c'è verso: metterla fuori, o farsi strappare quei pochi. Mi sono messo dunque a rovistare i cassetti del mio vecchio scrittojo, rimasti in pace da quando cessai di dirigere la spettabile Filodrammatica milanese; ed ecco, venirmi tra mano uno zibaldone di note, di osservazioni, di precetti che si riferiscono per la più parte ai doveri dell'attore, alle cognizioni onde avrebbe ad essere provveduto, e ai difetti nei quali più spesso inciampa.

Certo non è roba d' oggi, e non tutte quelle note, non tutti quei precetti, non tutte quelle osservazioni hanno conservata la precisa opportunità: pure, siccome verità non mette ruga, buon dato di quelle osservazioni còlte sul vero, tornano opportune anco al dì d' oggi, massime là dove toccano de' primi e più assoluti precetti dell' arte.

(1) Vedi Condizioni del mio concorso per gli Attori-Alunni, pubblicate sullo scorcio dell'anno 1874.

Molti abusi che vi si designavano ora non sono più, altri forse ora vi sono dei quali non è parola.

La dicitura non è da letterato; ma oltrechè non l'ho fatto apposta, mi sembra, quanto più facile e piana, convenir meglio ad un trattatello che dovrebbe andare per le mani degli alunni e delle alunne.

I miei compagni d'arte non mi tengano il broncio per aver svelate certe magagne di palcoscenico. I buoni, i coscienziosi artisti, che mi onorano della loro amicizia, mi sapranno grado dell'amore all'arte al quale s'ispira il libercolo. Quanto agli altri.... s'aggiustino a modo loro; il pubblico ci giudica tutti.

Due avvertimenti, ed ho finito.

Il manoscritto fu dettato originalmente a dialogo, il che gli dà una forma antiquata e da catechismo. Pure, ho voluto serbarla parendomi la più adatta alle ricerche didattiche.

Come appendice a questa pubblicazione, oltre alla ristampa del mio Prontuario delle Pose sceniche do pure in luce il progetto di teatro stabile *in Roma, ch' io presentai al Ministro Correnti, e alla Commissione nominata da lui. Il mio lavoro e quello della Commissione furono messi a dormire in uno scaffale degli uffizi ministeriali. Metto fuori di bel nuovo il mio progetto nella speranza che un Ministro dell'avvenire vi getti sopra, a tempo avanzato, una occhiata; e lo rimetta — stampato — a dormire col suo gemello manoscritto.*

Milano 20 Decembre 1876.

Alamanno Morelli.

MANUALE DELL' ARTISTA DRAMMATICO

DIALOGO FRA PIETRO E PAOLO

CAPO PRIMO

Cognizioni e doti naturali, necessarie all'Attore.

PAOLO.

Quali cognizioni dovrebbe possedere un Attore, per essere degno di tal nome?

PIETRO.

Dovrebbe essere — non vi spaventate! — enciclopedico, cioè possederle tutte, essendo che coll' arte sua egli deve all'occasione rappresentare tutti gli uomini, e intendersi di moltissime cose. Ora dove trovar mai un campo più vasto, una impresa più ardua? — Ed in quale, fra tutte le altre arti, si adunano difficoltà maggiori? — Recitare sembra facile, quanto favellare, ma rappresentare gli uomini, sarà sempre la più difficile di tutte le arti.

PAOLO.

Enumeratemi partitamente le cognizioni, onde sopra è parola.

PIETRO.

La lingua italiana, la pronunzia toscana, la grammatica, la rettorica, la filosofia, la storia, la mitologia, la poesia, la geografia sì antica che moderna, la lettura de' principali poemi, la conoscenza del mondo, degli uomini e degli usi e costumi sociali di tutte le classi e di tutte le nazioni: le nozioni elementari tanto fisioloche che patologiche, la musica, la scherma, la danza. — Scusate se è poco.

PAOLO.

Tutto questo parmi sì grave peso da recare spavento a qualsiasi animo coraggioso. Ora dunque colui che non conosce perfettamente la propria lingua e la pronunzia toscana non può essere buon Attore?

PIETRO.

Egli potrà distinguersi per molte qualità e cognizioni; ma l'ignoranza di una cosa tanto essenziale, gli attirerà sempre la censura ed il biasimo delle persone colte ed intelligenti.

PAOLO.

Quest'articolo, a parer mio, è molto imbarazzante per gli Attori, poichè un genovese, un piemontese, un lombardo, un romagnolo, un napolitano come possono acquistare con perfezione la pronunzia toscana?

PIETRO.

Facendo nella Toscana un lungo soggiorno ed uno studio esatto e diligente; o per lo meno ponendo mente

colla più assidua e scrupolosa attenzione al favellare degli Attori toscani, de' quali qualcuno è pur sempre in ciascuna compagnia. Mezzo efficace sarà ancora l'abbandonare il proprio dialetto nell'usuale discorso, e valersi sempre della *lingua*, e della pronunzia toscana.

PAOLO.

Voi giudicate adunque necessario che ogni Attore abbia fatto lo studio della grammatica?

PIETRO.

Chi potrebbe mai dubitarne? E non che l'abbia soltanto studiata, ma che l'abbia ancora molto bene ritenuta: perocchè è noto, che tale primitivo studio si suol fare ordinariamente anche da molti giovani, che poi si dedicano a bassi mestieri e uffizî triviali; ma Dio sa come, e quanto ne ritengono tosto che hanno abbandonato le panche della scuola. Come mai un Attore cui mancasse questo primo studio, potrebbe intendere quello che dovesse recitare? Come evitar di cadere ad ogni passo nei più grossolani errori?

PAOLO.

Eppure, io so che alcuni tra gli Attori, e special, mente le Attrici, esercitano quest'arte senza aver fatto tale studio, e nondimeno non cadono poi tanto facilmente in errori grossolani, come voi dite.

PIETRO.

Perchè in questi supplisce l'attenta lettura, la industre pratica, ed un certo naturale discernimento, che a pochi vien concesso da natura; nè occorre maravigliarsene: vi sono ciechi, i quali con la semplice gui-

da del bastone camminano direttamente, al pari di chi sia dotato di buona vista; ma se poi per caso incontrano una pietra eventualmente caduta, od un piuolo confitto di nuovo v'inciampano e stramazzano!

PAOLO.

Oltre la grammatica, deve dunque l'Attore, aver studiato anche la rettorica?

PIETRO.

Senza dubbio. Gli è necessaria per conoscere giustamente il significato ed il valore de' concetti, delle proposizioni e delle frasi, massimamente nello stile elevato e scelto della tragedia; e ciò molto più ancora a' giorni nostri, ne' quali molti scrivono in versi.

PAOLO.

A taluno potrà sembrare strano che l' Attore debba essere anche filosofo.

PIETRO.

Se l'Attore non possiede quella parte essenzialmente della filosofia, che concerne direttamente l'uomo; come può egli accingersi a ben rappresentare gli uomini, nei vari loro caratteri, ad esprimere con giustezza e verosimiglianza i loro concetti; a trattare e mostrare al naturale le loro passioni: e a dipingere fedelmente i contrasti, le graduazioni e gli affetti!?

PAOLO.

E non potrebbe bastargli l'aver appreso a conoscere gli uomini per pratica?

PIETRO.

Una pratica profonda, la quale è pure cognizione essenziale, gli sarà senza dubbio assai giovevole; ma il conoscimento delle grandi e delle più intense e complicate passioni dell' uomo, non si forma propriamente, se non con lo studio de' sommi maestri. Si potrebbe in tale proposito paragonar l'attore al medico cui utilissima diviene la pratica, ma che privo della dottrina teorica, altro non può esser mai che un empirico fallace, soggetto a mille errori!

PAOLO.

L'Attore deve ancora conoscere la storia e la mitologia?

PIETRO.

E non superficialmente. Troppo sovente gli avviene di dover rappresentare personaggi descritti dall' una o dall' altra, e per tratteggiarne esattamente i caratteri, gli fa d'uopo conoscerli quali sono dipinti dalla storia o dalla mitologia. Spesso, oltre di ciò gli accade di abbattersi in cose relative a queste due scienze; ond' è che, senza incorrere in gravi errori, l'Attore non può rimanerne ignaro. Ma in gran parte, alla mancanza di queste cognizioni, suppliscono oggi i dizionari storici, geografici.

PAOLO.

E la lettura de' più noti poemi, gli è parimente necessaria?

PIETRO.

Parimente, e per le medesime ragioni.

PAOLO.

E la geografia, a che può essa giovargli ?

PIETRO.

Ad aver conoscenza di tutti i luoghi, ne' quali egli deve fingere di trovarsi, di quelli di cui deve parlare, e ad istruirsi intorno ai modi e alle costumanze delle varie popolazioni.

PAOLO.

E la conoscenza della poesia, per quali ragioni può essere utile ad un Attore ?

PIETRO.

Per conoscere la misura, l' armonia, e la forza del verso, affinchè sappia pronunziarlo con nobile sostenutezza, con giusti accenti, senza gonfiezza, come senza negligenza. La recitazione de' versi, ne' poemi drammatici, ha due leggi ; la prima é l' espressione giusta, naturale e precisa del senso ; — la seconda, l' armonia e venustà del ritmo. Le altre specie di poesia possono richiedere pur esse queste leggi, ma con la differenza che la seconda deve in quelle prevalere alla prima ; mentre nella recitazione drammatica, la violazione della prima legge forma la nullità del poema, o vogliam dire della rappresentazione. Aggiungo quì al proposito, che se voi conoscitore della poesia e del verso, assisterete alla recitazione d' un componimento in versi, anche

dalla migliore delle nostre compagnie, udrete sbagliare non pochi di quelli; e se sarà commedia in versi rimati, verrà inoltre ferito il vostro orecchio, da buon numero di rime sbagliate. (1) Ora, donde credete voi provenga tale disordine? — dal non sapersi la parte, per que' motivi che conosceremo a suo luogo; ma più ancora dal non avere gli artisti, tranne pochi, cognizione esatta della poesia e de' versi.

PAOLO.

La conoscenza del mondo, degli uomini e degli usi sociali nelle diverse classi, così dell'età presente, come di tutti i secoli passati, e di tutte le nazioni, è essa indispensabile parimente per l'attore, che pel poeta?

PIETRO.

Per ambidue del pari. Come il poeta è l'autore dell'argomento, dell'intreccio, de' caratteri, e delle parole; il che forma la metà del dramma rappresentativo — l'attore lo è similmente dell'espressione, dell'azione e del gesto, onde si compone l'altra metà. Or come un attore, non fornito delle mentovate cognizioni, potrà assumere incarico sì rilevante e sì esteso, senza seminare ad ogni passo gli attestati della sua ignoranza? Innumerevoli saranno i suoi mancamenti, intollerabili i suoi errori. Egli si presenterà per esempio, vestito contro l'uso della nazione e del tempo, non conformante all'età, al carattere, od allo stato del personaggio; comparirà innanzi ad un principe in maniera goffa, od impertinente; ad un superiore militare con un portamento insubordinato; ad un despota orientale non diversamente che ad un principe europeo;

(1) Vedi il lavoro speciale in materia *Studi sulla Declamazione del Prof. Giuseppe Soldatini.*

ovvero, rappresentando egli stesso il sovrano, il principe, la persona d'alto grado; non saprà prendere, nè mantenere un contegno giusto e conveniente nelle sue azioni e nel suo discorso. Per quanta attenzione vorrà usare, non saprà evitare gli errori più massicci somiglianti in qualche modo, a quello, che per le cagioni medesime commise il gran Shakespeare nella sua tragedia « *Giulio Cesare* » nella quale si valse di varî fogli di carta, che oggidì il più idiota de' nostri comici non ignora essere stata inventata, circa 14 secoli dopo il Dittatore; e simili del pari all'altro che Calderon de la Barca, spacciò francamente nel suo *Eraclio*, ossia, la *Commedia famosa*, coll' introdurre in essa i cannoni e le bombe, e facendo così esistere nel quinto secolo quello che non fu inventato che nel secolo decimo quarto.

PAOLO.

Ma la musica, come può mai essere giovevole ad un attore, di cui l'ufficio non è che di parlare? Sembra all'opposto che debba essergli nociva, e possa metterlo in pericolo di qualche cantilena.

PIETRO.

Accade anzi tutto all'opposto di quanto immaginate. Per evitare i pericoli, fa d'uopo conoscerli; quindi è che il recitante può facilmente incorrere in qualche cantilena o cadenza musicale, se non possiede appunto per principii, qualche cognizione della musica. Egli deve apprenderne almeno quanto basta per conoscere che il naturale discorso umano è composto di *tuoni, semituoni, passaggi di tuono, salti di terza, di quarta, di quinta, ecc.* non che di *aspetti*, o pause, di *variazioni* di *tempo*, di *consonanza* e *dissonanza*. L'umana favella, ha un' intonazione che non si può violare, senza of-

fendere le orecchie armoniche, e senza perdere ogni buon effetto, anche presso di chi, per scienza, non conosce l' intonazione. Per assicurarsi della realtà di questa teoria, basta il fare attenta osservazione ai punti interrogativi, i quali ricevono le varie loro diversificazioni dai mezzi musicali. Si dirà che in Italia, i vari dialetti diversificano tutti nel suono, e nelle desinenze degli interrogativi; ma frattanto questa diversificazione sta in appoggio dell' opinione nostra, contro la falsa uniformità di suono in pratica generale; d'altronde, non è già il modo de' vari dialetti che devesi seguire, che c'indurrebbe in confusione, ma quello della toscana favella, addottata la quale, addottar pure è forza e giustizia la sua pronunzia, e con essa, i modi, i suoni e le desinenze degli interrogativi, come pure delle flessioni, delle distinzioni, e simili accessorî dell' italiano discorso.

PAOLO.

Poichè siamo giunti a parlare degli interrogativi, ditemi di grazia, convenite voi che ve n'abbiano di più sorta?

PIETRO.

E chi potrebbe dubitarne?

PAOLO.

Come avviene dunque che i recitanti, o almeno molti tra loro, esprimono un solo interrogativo in tutti i casi, o non ne variano il suono che assai di rado?

PIETRO.

Ciò dimostra ch' essi non hanno cura di studiare la verità; ma se volessero fare, come tante volte loro oc-

corra, le prove di confronto con l' usuale loro discorso, e porvi mente con attento studio, ne sarebbero ben presto convinti. Nella favella italiana gli interrogativi sono molti, e di pronunzia sonora; variano a seconda del senso e dell' espressione, e la variazione altro non è che musica. Taluno interrogativo si forma per mezzo di un salto di terza, altri con salti di quarta, di quinta, e per fino di ottava, talora in scendere, talora in salire, ed altri ancora per mezzo della semplice variazione di tuono. Gli interrogativi più arditi sogliono nascere da discorso riscaldato e da passioni ed enfasi veementi; l'interrogazione succede tra la penultima e l' ultima sillaba; ma quasi sempre anche le sillabe e le parole precedenti la dispongono, e concordano nell' armonia, che deve dare all' interrogativo un cotal suono, anzi che un tal altro; qualora però esso non consista in una sillaba sola isolata, od in una semplice parola, come: Che? — Sì? — Quando? — Come? ecc. — Voi vedrete gli inesperti ed i negligenti terminare spesso un interrogativo in tal suono diverso, da quello cui sembravano tendere, pronunziando le parole e le sillabe precedenti. — Nella Medea di Ventignano — Glauca dice:

« Oh, se feroce
« Sei cotanto in amar, che mai saresti
« Odïando, o Medea? »

Di molte attrici, dalle quali ho udito recitarli, neppure da una sola potei udire quell'interrogativo espresso con tuono giusto, e naturale: ed eccovi una riprova, che non può l'attore dispensarsi da qualche cognizione della musica.

Paolo.

Come può giovare ad un' attore l' essere esercitato nella danza e nella scherma?

PIETRO.

Non di rado avviene ch' egli debba valersene sulla scena, ma prescindendo ancora da questo, tali esercizî giovano moltissimo a dargli scioltezza, flessibilità, agilità e buon garbo ne' movimenti, nel contegno, nel camminare e nell' atteggiarsi. Egli dovrebbe inoltre saper cavalcare, non essendo nuovo, che un attore debba comparir sulla scena a cavallo; e colui che all'occasione si mostra ignaro di cotali nobili esercizî, si attira il biasimo.

PAOLO.

Ora che abbiamo stabilito di quante e quali scienze e cognizioni l' attore deve essere fornito, ditemi ancora quali, e quante sono le qualità naturali che gli sono necessarie, per potersi lusingare di felice riuscita?

PIETRO.

Le qualità, o vogliamo dire i doni naturali che all'attore occorrono, riduconsi, per mio avviso, a sette — e sono: primo. Bell' aspetto della persona, relativamente al carattere ch' egli deve sostenere — secondo. Voce forte, sonora, estesa, intuonata, chiara e pieghevole, intesa questa pure relativamente — terzo. Forza di petto — quarto. Scioltezza, e destrezza delle membra — quinto. Memoria felice — sesto. Naturale buon senso. settimo. — Inclinazione determinata e veemente per l' arte scelta da lui.

PAOLO.

Sulle due prime, sembrami vano il trattenerci; ma facciamo invece parola della terza. Voi credete adunque che le funzioni di un attore richiedano molta forza.

PIETRO.

Non in tutti gli attori, e non in tutti i caratteri, e parti — è necessaria; ma la è specialmente nella tragedia e nel dramma, ove si trattano passioni violente. D' acchito la mia proposizione ha la sembianza di paradosso, sembrando naturale, e ragionevole che ad un uomo non debba mancare la forza per fingere i trasporti della passione di un altro uomo; ma qualora si consideri, che malgrado la più viva illusione di cui un attore può investirsi, sempre la finzione è più faticosa della realtà; che nell' azione scenica, il tempo è assai più ristretto; talchè, egli deve sostenere in due ore tutti que' trasporti e violenze, che in azione vera comprendono un tempo assai più lungo; e che all' attore ogni riposo, ogni sollievo è interdetto, qualunque sembianza di esagerazione disparirà; e converrà meco ciascuno, che nulla è più giusto e più vero della mia proposizione.

PAOLO.

La scioltezza e la destrezza della persona si acquistano sempre col mezzo della danza, e della scherma?

PIETRO.

Non ardirei promettere che tali mezzi fossero sempre efficaci. Voi converrete meco, che si danno certi corpi, i quali ebbero dalla natura matrigna un così tenace legamento alle membra, che qualunque esercizio, qualsiasi studio sarebbe gettato per essi.

PAOLO.

La quinta qualità richiesta, è dunque una felice memoria?

PIETRO.

Essa è più importante ancora, e più necessaria delle altre fin' ora dichiarate; imperciocchè l' attore ha bisogno estremo, insieme obbligo assoluto di apprendere a memoria perfettamente la propria parte, e in modo da poter rinunziare ad ogni fiducia nell' ajuto del rammentatore, Questo non deve servir ad altro che a rassicurarlo in que' casi unicamente possibili, perchè l'attore è uomo.

PAOLO.

Così dovrebbe essere senza dubbio, affinchè l'illusione dello spettatore, non fosse punto disturbata; ma ben diversamente va la faccenda. Ogni volta ch' io vado alla commedia, odo la voce del rammentatore ferirmi disgustosamente l'orecchio dall' alzare al calare della tenda.

PIETRO.

Un sì notabile sconcio, salvo le debite eccezioni, prende origine principalmente da due ragioni, prima delle quali è la condizione di quest' arte nell'Italia nostra; che obbliga gli attori ad uno studio voluminoso, pressante e tale, che quasi mente umana non giunge a sostenere. La seconda, diciamolo pure, è la mancanza di zelo.

PAOLO.

Che intendete voi per naturale buon senso, che è la sesta, tra le qualità stabilite?

PIETRO.

Quella giustezza nel giudicare intorno a tutto, che nelle umane azioni è, o non è conveniente, manca o eccede — è giusto o ingiusto — possibile o impossibile — naturale o affettato — esuberante o scarso; — un certo buon gusto e discernimento per appigliarsi al migliore; infine quel sano giudizio ch'è ingenito nell'uomo ma che non è concesso egualmente a ciascun intelletto.

PAOLO.

Ora alla settima ed ultima qualità da voi indicata.

PIETRO.

Fu errore il mio di mettere nell' ultimo posto quel requisito, che merita per ogni ragione di essere collocato pel primo.

PAOLO.

Non potrà dunque riuscire buon attore colui, che in sè stesso non senta un' inclinazione quasi furente per l' arte che intraprende?

PIETRO.

No, certissimamente. Dice Orazio che i poeti nascono, ed io credo fermamente che il detto suo si possa applicare anche agli attori drammatici. Colui dunque che nasce veramente attore, non meno di chi nasce veramente poeta, deve portare dentro di sè una veemente inclinazione. Chi non sente nel proprio interno questo deciso invito, questo bisogno irresistibile, rivolga ad

altro le sue idee, e rinunzi alla speranza della riuscita: egli non è nel numero degli eletti.

PAOLO.

Sembrami che abbiate ammessa un'altra qualità, che per attore io credo indispensabile.

PIETRO.

E quale?

PAOLO.

Il vivo sentimento delle passioni. Se vedonsi nel mondo uomini di sì freddo temperamento, di animo sì pacato ed imperturbabile, che non sentono le proprie passioni, e cosa alcuna non v' ha che giunga a scuoterli ed alterarli; molto meno sarebbero atti costoro ad assumere passioni finte, a trattarle, e a dimostrarle con qualche verisimiglianza?

PIETRO.

Dite il vero; ma codesto sentimento, io lo giudico conseguente alla richiesta violenta inclinazione per l'arte, ed anzi inseparabile da quella. È fuor di dubbio che a dipingere fedelmente le passioni, fa mestieri che l' attore le senta vivamente in sè stesso, quali fossero sue proprie. Famoso in tale proposito è il precetto di Orazio:

« *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* »

L'uomo è nato al piacere e al dolore, quindi non vi ha nessuno che non sappia ridere e piangere; ma vi sono alcuni, che volendo imitare il pianto sulla scena, mandano suoni così striduli, aspri ed impropriï da eccitare

il riso o il dispetto, anzi che il pianto. Morale, o fisica ne sia la causa, è forza dedurre che colui il quale non sente infrenabile inclinazione per quest' arte, non può avere il sentimento delle passioni, e quindi riuscirà vano ogni suo sforzo per superare le opposizioni della natura. Io vi concederei piuttosto di omettere un'altra qualità che chiamar potremo l'ottava; intendo dire: l'elevatezza di animo — benchè colui che deve sentire e dipingere vivamente le nobili azioni, e i tratti sublimi de' sommi eroi, dovrebbe in sè medesimo apprezzarli, e sentirsi per sè stesso inclinato.

L'attore per esempio, che disprezza l'opinione e gli applausi, poco o nulla fa per ottenerli, porge una prova di elevatezza d' animo. Come sono pochi! — Per poco non dissi nessuno!

Quest' ultima sentenza contiene una verità, ma non la esprime bene. L'attore deve anzi tenere sommo conto dell' opinione, degli applausi, delle disapprovazioni del pubblico, e non solo del pubblico *colto*, ma anche del *non colto:* il pubblico, quale che sia, insegna sempre qualcosa. Ma l' attore non deve, per farsi applaudire a sproposito, o per evitare fischj partigiani o sciocchi, sacrificare le ragioni dell' arte: allora si mostrerà *elevatezza d' animo.*

CAPO SECONDO

Doveri dell' Attore.

PAOLO.

Abbiamo fin qui osservato quali sono le cognizioni e quali le doti naturali necessarie a formare un attore. — Vediamo adesso l'attore sulla scena, ricerchiamo quali sieno i suoi doveri, quali le leggi e le regole ch'egli deve seguire, ed insieme i difetti dai quali deve tenersi lontano.

PIETRO.

Primo, assoluto, inviolabile dovere di lui è, di apprendere a perfetta memoria la propria parte, senza di che non è uomo al mondo capace di ben rappresentarla. Lunghe ed attente osservazioni m'hanno istruito, che la maggior parte dei difetti dei nostri attori, proviene dal non saper essi a memoria la propria parte. Costretti dalla necessità a tenere di continuo l'orecchio teso al rammentatore (del quale non sogliono essere mai contenti) legati ed oppressi dalla paura di non udirlo, e di cadere in errori, fanno pause e punti ove meno

convengono, e spesso oppostamente al senso; infievoliscono la voce, e l'espressione allor quando dovrebbero rinvigorirle, oppure viceversa; allungano e strisciano le parole, con fredda e lenta pronunzia, ove questa dovrebbe anzi essere viva e spedita; formano stucchevoli nenie e cantilene; alterano, o snervano il vero senso de' concetti con flessioni, e distinzioni mal collocate, mozzano le parole, molte ne ommettono, molte pure ne aggiungono insipide ed improprie; e cadono sovente nelle medesime, formandone anche intercalari nojosi. Urlano a fine di cuoprire la voce del troppo zelante e poco esperto *rammentatore*, da essi non senza ragione nominato *suggeritore;* per mantenersi a lui vicini non variano punto le situazioni, nè le azioni loro, le quali dovrebbero talvolta estendersi a tutti gli angoli della scena; anzi corrono appresso al buco provvidenziale appena entrati, e costantemente vi rimangono. Nella confusione di non udire quello che debbano dire, e di non sapere quello che dicono, obbliano ogni regola, affastellano ogni cosa, fanno gesti, movimenti, contorsioni nulla significanti, e perfino mi avvenne, molti anni fa, di vedere taluno fare dei passi di minuetto per riempire gli spazi, ne' quali voleva udire il rammentatore. Infine, freddezza di espressione e di azione, dimenticanza del proprio carattere, sconvenienze d' ogni sorta, borbottamenti, imbrogli, spropositi madornali, sollecismi ed errori senza limite; sono gli effetti del non saper la parte a memoria! — In conclusione: il rappresentar bene una parte senza perfettamente saperla, ed il predire il futuro, sono due cose di egual natura, egualmente difficili, o, a meglio dire, impossibili!

PAOLO.

Convien dire ch'essi non conoscano tutti gli svantaggi procedenti dalla loro negligenza, se vi persistono, nè si curano di emendarsi?

Pietro.

Tutti non già. Ve ne sono alcuni sì studiosi e zelanti, che non mancano al pieno adempimento degli obblighi di attore.

Paolo.

Credete voi bastante che l'attore apprenda a memoria la propria parte?

Pietro.

No, non basta. Per poter esattamente eseguirla, gli è forza sapere almeno approssimativamente anche quella degli altri, co' quali si trova a dialogo, ed oltre questo deve conoscere bene tutto il dramma, per non ignorare cosa alcuna relativa alla sua parte ed al carattere.

Paolo.

Proseguite ora a dichiarare gli altri doveri dell'attore.

Pietro.

Secondo suo dovere è determinare con retto giudizio il carattere che imprende a sostenere, o sia, per modo di dire, afferrarlo, giacchè questa parola sembrami che meglio corrisponda d'ogni altra, alla giustissima frase francese (« *saisir le caractère* ») colpire precisamente, e d'acchito nell'intenzione dell'autore. Avvertite ancora che nell'obbligo di afferrare il proprio carattere, quello s'inchiude di mantenerlo fedelmente sino alla fine, senza smentirsi in alcun momento, od in veruna circostanza. Vi sono certi attori che pongono tutto il loro studio in una scena, e trascurano il rimanente della parte; come

altri si dedicano con tutta la cura ad una parte, a due, a tré, ed intieramente trascurano le altre. Giudiziosi spettatori potrebbero correggerli di tale mancanza; ma? — dieci in mezzo a mille non sono sufficienti; la minoranza è troppo sproporzionata.

Parte integrale dell' obbligo preaccennato, è il vestimento, il quale debbe essere in tutto e per tutto adatto e conveniente al carattere, per la forma, pel colore, per la ricchezza, e per tutti quegli accessori che concorrono a compirlo. Il vestimento è la prima informazione, che l' attore porge allo spettatore del proprio carattere, e si potrebbe chiamare la staffetta che precorre ad annunziarlo. Il prologo introdotto dagli antichi nella tragedia, diceva all'uditorio nel presentarglisi: io sono il tale, e vengo qui per la tale, e tal altra causa, affinchè sappiate, ecc. — Consimile è l'uffizio che fa il vestimento dell' attore, circa la persona di lui.

Terzo de' doveri, si è attendere alle prove con raccoglimento perfetto, senza risparmio di fatica, nè di studiosa speculazione; poichè l' attore che prova esattamente può egli solo lusingarsi di esattamente eseguire: e non solamente per sè stesso, e per la propria esecuzione è obbligato ad usare nelle prove la diligenza più scrupolosa; ma ancora a riguardo de' suoi compagni, per la loro illusione, pel legamento delle azioni, per le relazioni reciproche, per la connessione del dialogo, e per l' accordo delle intonazioni.

Il quarto dovere dell'attore si è la studiosa riflessione sulla propria parte riguardo all'esecuzione, paragonando a ciascun passo la propria espressione e la propria azione alla verità della natura. Per formarne giusto confronto, egli deve raccogliersi in sè stesso, e dire: se io dovessi dir questo come cosa mia, e trovarmi in queste medesime circostanze, animato da questa tal passione; in qual modo lo direi? — Se per me stesso dovessi far questo, supposto ch' io fossi in questo caso, e nel carattere medesimo, come lo farei? — E così tratto,

tratto meditando, ascoltando il proprio sentimento ed interrogando sè stesso assicurarsi quanto è possibile della verità.

PAOLO.

Questa maniera di studio sembrami certamente che debba essere di sommo profitto.

PIETRO.

Prima che mi sfugga il proposito a cui siamo pervenuti, mi piace di raccontarvi un aneddoto che qui mi cade molto in acconcio.

Due giovani conjugi avevano grande inclinazione per la recitazione drammatica, fecero costruire nel proprio palazzo un teatrino ove si esercitavano unitamente a vari amici, dilettanti com'essi. Uno tra questi, più fornito di cognizioni e di esperienza, ed eletto direttore di quella compagnia filodrammatica, istruiva gli altri — e ciascuno si rassegnava al di lui parere. Avvenne che in certo dramma, la signora ch' era la prima attrice, aveva una scena in cui le annunziavano la morte di un figlio. L' istruttore le insegnava distintamente l'espressione di un momento tanto difficile: ma l'inesperta che non era giunta a sentirne interamente tutta l'importanza, eseguivalo sempre freddamente, e non azzeccava mai al giusto, nè il grido, nè l'atteggiamento naturale. Venne all' istruttore l' ispirazione di un ardito spediente, e ne diede tutte le occorrenti disposizioni. Era già forse la ventesima volta, che giunto all' arduo passo, ne rimaneva al solito mal soddisfatto; quand' ecco, ad un segnale concertato, entrare nella stanza la cameriera gridando: *Ah, signora! Il contino suo figlio, si è arrampiccato sulla finestra, ed è caduto nel cortile!* — Oh Dio! mio figlio è morto! — Sclamò la vera madre colle mani ne' capelli, e col grido della più alta disperazione —

ed era già per tramortire, quando il marito entra all'istante, e le pone tra le braccia il figlio sano. — Spediente ch' io per altro non consiglierei a nessuno. Neppur io!

PAOLO.

Se potessero gli attori impiegare mezzi di tal natura, la verisimiglianza verrebbe presto portata alla perfezione. Riconobbero i Greci ancora l' efficacia di somiglianti mezzi, poichè vi fu quell'Aristodemo, famoso attore, come voi saprete, il quale sostenendo la parte di Antigone che portava nell' urna le ceneri dell' ucciso fratello Polinice; per poterne più vivamente dimostrare il dolore e l' agitazione, immaginò di rinchiudervi le ceneri di un proprio suo figlio, che gli era morto il dì precedente.

PIETRO.

Prescindendo dalla stranezza di tali mezzi, deve l'attore invece impiegare tutta la forza della sua immaginazione e la giustezza del proprio giudizio, in accostarsi quanto più può al verosimile, specialmente nei passi più ardui, e nei casi meno consueti delle azioni e vicende umane.

PAOLO.

Approvate voi quello ch' io intesi dire; cioè, che lo studiare l' azione dinanzi allo specchio riesca nocivo, anzi che utile all' attore?

PIETRO.

Come fu detto, che la giustizia esiliata dalla terra, sia volata in Cielo; si vuole parimenti, che la sincerità

non trovando più asilo tra gli uomini, siasi rifugiata dentro gli specchi. Adottate dunque lo specchio!

Quinto dovere dell' attore, è di raccogliersi in piena quiete dal momento ch' egli entra in teatro; non divagare la mente in verun oggetto estraneo al proprio impegno, e concentrarsi in sè stesso per guarentire la memoria e per preparare la propria illusione.

CAPO TERZO

Difetti da cui l' Attore deve guardarsi.

PAOLO.

Ora che desegnandone i più esenziali doveri, abbiamo mostrato l'Attore quale dovrebbe essere, passiamo, se v'è a grado, ad osservarlo quale è al presente, in generale contemplato, e prendiamo a notare i difetti ad uno ad uno, non già con maligno animo di *Satirici mordaci* ma bensì con umana amichevole intenzione di apportare alcun giovamento a quelli fra loro, che fossero docili e ragionevoli.

PIETRO.

Se c'immaginassimo di formare un catalogo fedele di tutti i difetti che in generale si osservano fra gli attori, avremmo di che occuparci lungamente; non prenderemo quindi di mira che i principali.

Quantunque tali difetti siano accennati nell'enumerazione che abbiamo già fatta dei doveri dell'attore, e sieno tali che agevolmente si possano dallo spettatore avveduto rilevare, non per maggior chiarezza, e sapendo che

veder un pericolo da evitare, fa maggior impressione, che conoscer una via da seguire; andremo ad uno, indicandoli colla scorta delle attente osservazioni fatte, dell'opinione de'più assennati amatori dell'Arte drammatica rappresentativa.

Incominciamo adunque da quello che è trasgressione del primo fra i doveri, che fra tutti i difetti è il più pernicioso ed il più intollerabile, copiosa fonte di errori, difetto, padre di cento difetti: *l'ignoranza* della propria parte; e benchè siasi dianzi notato, tale e tanta è l'importanza sua, che punto non deve rincrescerci il ripetere quì in qualche modo le cose già accennate, a fine di dimostrarle più *specificamente.*

Eccomi adunque ad indicarvi con ordine gli errori, e gli sconci che in gran parte almeno provengono da questo grave difetto.

1. *Violazione del proprio carattere* nel contegno, nelle maniere e nell'espressione.

2. *Distrazione e disattenzione* continua dal grande oggetto dell' esecuzione, per occuparsi solamente del senso, dell'udito, onde avviene che l'attore non può illudere sè stesso, distrugge l'illusione de'suoi compagni e rompe, od impedisce conseguentemente quella degli spettatori, nella quale risiede *tutto l'obbiettivo dell'Arte.* Egli dovrebbe conoscere che l'illusione degli attori, ed egualmente quella degli spettatori è così delicata, che può dirsi precisamente simile alle bolle di sapone, le quali commesse all'aria, spariscono al più lieve urto di atomo, o di vento.

3. *Monotonia;* e questa è di due sorta cioè, di voce e di espressione. La monotonia di *voce* si forma dal percorrere costantemente i medesimi tuoni, o corde, a guisa delle campane o dei tamburi e senza alcuno infievolimento, od invigorimento a seconda delle passioni, della natura de' concetti, dell'indole de'caratteri, e di tutte quelle circostanze che concorrono nell' umano discorso. — Quella di espressione, nasce dal cadere per-

severantemente nelle medesime inflessioni, pose e desinenze, e dal tenere di continuo un andamento medesimo senza variazioni di forza e di celerità, e senza colorire il sentimento. La monotonia, si può suddividere ancora in quattro parti, cioè: monotonia della parte intiera, di scena, di discorso e di periodo, ch'è quanto dire, il mantenerla in tutta la propria parte o in un intiera scena, o in un discorso, o in un periodo. Ed è da osservare che la monotonia non riesce mai tanto nojosa e sonnifera quanto nelle scene patetiche, nelle quali esenzialmente occorrono ingegnose e distinte diversificazioni.

4. *Freddezza,* la quale altro non è veramente, che la scarsità di espressione in confronto delle passioni, del carattere, delle sentenze e del naturale significato delle frasi e delle parole.

5. *Superfluità ed esagerazione* ch'è l' espressione di soverchio spinta ed ingigantita riguardo alle relazioni medesime, che abbiamo indicate per la freddezza.

6. *Lentezza,* che facilmente infastidisce, qualora essa non sia espressamente la nota caratteristica del personaggio, o della scena che si rappresenta.

7. *Pronunciazione ottusa,* per cui molte parole, e sillabe rimangono soffocate tra le fauci e non giungono all'udito dell'ascoltatore.

8. *Inflessioni e distinzioni false, o mal collocate,* che confondono e sconvolgono il senso de' discorsi, de'concetti.

PAOLO.

Che intendete voi veramente per inflessioni e per distinzioni? Sopra questi vocaboli de'quali vi servite al nostro proposito, e che ora diventano il perno del vostro ragionamento, sembrami necessario lo intendersi con chiarezza.

PIETRO.

Per potermi spiegare sopra un oggetto intellettuale, e metafisico, è forza ch'io mi valga d'uno visibile e fisico. L'umana favella qualora congiunga più parole, acquista il nome di discorso, ed ha estensione, pel senso che le parole unite racchiudono, ed anche per l'umana respirazione è forza che questa estensione non sia tutta somigliante a quella canna, o striscia di ferro, con cui il mercante misura le stoffe, ch'è d'un sol pezzo, e tutta diritta; ma bensì al così detto *passetto*, ordinaria misura de'legnajuoli e fabbri, il quale per mezzo di congiunzioni si piega, e ripiega in più parti; con la differenza che questo, per le sue piegature, si divide in tante parti eguali, ed il discorso dell'uomo per le flessioni regolate a seconda del senso della necessaria respirazione, viene disposto o spartito in parti disuguali. Ora per farvi più chiara la mia idea vi mostrerò un'esempio, nel quale vedrete contrassegnate tutte le inflessioni con una doppia linea.

« *Un uomo del carattere di mio padre = facilmente* « *ci persuade dell'altrui onestà. Il cuore aperto con cui* « *si accolse ospite in sua casa — lo assicura di tutta* « *la fede di un uffiziale d'onore, ed il conoscimento del* « *mio costume = lo mantiene in placidissima quiete.* « *Non s'ingannò egli = nè rispetto a voi = nè ri-* « *guardo a me. Nacque nei nostri cuori, la dolce fiamma* « *= ma è rispettata tra noi la virtù = Non delusa la* « *sua credenza.* » — Le flessioni, voi vedete dove sono fissate; in altri luoghi poi cadono le pose, ed in tutto il discorso si sente una certa oscillazione, un ondeggiamento da cui si forma una variazione continua ed armonica della voce. Ora parlando delle distinzioni, fa d'uopo osservare che il nostro discorso, ha periodi di più membra, proposizioni, sentenze, frasi. Alcuni discorsi sono un aggregato di proposizioni, sentenze, detti

e frasi concatenate, e conseguenti in ordine fra loro. Altri estesi e divisi in periodi, ciascun periodo comprende talvolta più proposizioni o sentenze o frasi — , ciascuna proposizione, o sentenza si compone di più parole. Or dunque ogni discorso che sia tessuto di più periodi, ne ha uno ordinariamente, in cui lo scopo di tutto il discorso si ravvisa più espressamente; e quello appunto dev'essere recitato con vivacità maggiore e rilevato di maggior espressione. Il periodo formato di più membri, richiude spesso in uno di essi, più che negli altri, il suo scopo, ed a quello si vuol dare distinta espressione. Similmente in alcuna sentenza o detto, o frase — è quasi sempre compresa una parola dominatrice che più ne rileva il senso, ed alla quale tutte le altre si riferiscono; e quella appunto si deve distinguere con espressione particolare. Ma affinchè possiate viemmeglio penetrare nella mia intenzione, vi porrò sotto gli occhi un esempio anche di questo, ove vedrete la distinzione del periodo segnata dinanzi col numero *1.* quella del membro del periodo, col numero *2.* é quella della parola dominatrice, in un detto, o sentenza col numero *3.* al di sopra.

3.
1. Le difficoltà non dipendono dall'interesse; ma da
3.
un certo legame al costume della nazione.

1. Se foste voi un mercante Olandese, 2 povero di
3.
fortune, ma di aspettativa mediocre 2, avreste a quest'ora
3.
ottenuto 2, non solo la mia mano 2, ma cento mila fio-
3.
rini per darvi stato.

3.
1. Il partito di un uffiziale cadetto di sua famiglia,
3.
si reputa qui da noi, un partito disperatissimo; 2 e se

3.
mio padre inclinasse per sè medesimo ad accordarlo, 2
3
si farebbe una soggezione mortale dei parenti, degli
3. 3.
amici, e della nazione medesima.

E qui è da osservare, che l'ultima parola di questo discorso, è segnata colla distintiva, in vigore dell' inversione; che se dicesse invece « e della medesima nazione » voi vedreste il numero distintivo sopra la parola nazione. Così accade spesso, e specialmente nei versi, per l'inversione frequente; che una parola col cambiar di posto, acquista, o perde la prerogativa dell'espressione distinta; e tal volta pure avviene, che divider ella si debba in due parole fra loro vicine. Tutto ciò sembra avere aspetto d'artificio, ma attentamente esaminando, si scorge essere non altro che pura imitazione della natura nell'umano discorso: non si fa che seguir le traccie di quella.

Ora qui sento la necessità di aggiungere una dimostrazione, per porre bene in chiaro come le distinzioni traslocate, ed applicate oppostamente al giusto (il che troppo spesso accade di udire) hanno la forza di alterare non solo, ma ben anche di cambiare il senso di una proposizione, o di un detto, di confonder quindi il senso delle cose, e d'inviluppare l' intelligenza. Dicasi per esempio:

v v v v v v
« *Ottavio avrebbe voluto che Antonio ritornasse*
v v v
« *spesso suo amico.* »

Voi vedete in questa proposizione otto parole segnate di doppio accento (di cui ora mi valgo per distintivo) perchè ciascuna di esse potrebbe ricevere esclusivamente la distinzione, ed ognuna verrebbe, al suo torno, a cangiarne il significato; ed eccone il modo.

Col solo primo accento distintivo, si verrebbe a si-

gnificare che *Ottavio*, e non altri, *avrebbe voluto che Antonio ritornasse etc.* Col secondo accento si direbbe che *Ottavio avrebbe voluto*, ma altri non volle. Col terzo che *Ottavio avrebbe voluto*, ma non potè volerlo, o non l'ottenne. Col quarto, *che Ottavio avrebbe voluto che Antonio ritornasse etc.* cioè: non altri che Antonio. Col quinto, *che Ottavio avrebbe voluto che Antonio ritornasse etc*,: ma non accadde, e non ritornò. Col sesto, *che Ottavio avrebbe voluto che Antonio ritornasse spesso etc.* ma ciò non seguì che di rado. Col settimo, *che Ottavio avrebbe voluto che Antonio ritornasse spesso dal suo etc.* cioè: non dall'amico d'altri. Coll'ottavo finalmente, che *Ottavio avrebbe voluto che Antonio ritornasse spesso dal suo amico;* cioè: da lui stesso, amico di lui.

Somiglianti modi sono sparsi in tutto il favellare dell'uomo, e però dovete comprendere quanta attenzione e diligenza esigono tali distinzioni, e se possa mai un idiota conoscerle tutte, o un negligente notarle.

PAOLO.

Ma tornando alle inflessioni, credete voi che debbano essere tutte d'un medesimo suono?

PIETRO.

No per certo. La natura stessa indica i varî suoni, e spetta al delicato orecchio del recitante l'alternarli, e l'appropriarli, affinchè non formino monotonia, e noiosa cantilena.

Tre o quattro inflessioni successive d'un medesimo suono, massimamente se spinte di sóverchio, o troppo ottuse, formano monotonia, e producono un effetto disgustoso; conviene perciò variarle costantemente nel suono e nella forza. Si commette errore gravissimo da molti recitanti, nel dare ad alcune inflessioni l'aperto suono d'un interrogativo, e peggio ancora nell'introdurre

simili inflessioni bastarde anche dove non può naturalmente aver luogo alcuna inflessione; e spesso dietro le semplici parole, o pronomi: *io, tu, egli, essi* e simili, facendone tanti punti interrogativi, opposti affatto al senso ed alla ragione; questo si può dire; sconvolgere l'ordine del discorso naturale.

PAOLO.

Quali altri difetti ci rimangono ad osservare?

PIETRO.

La respirazione mal collocata — ossia a contrattempo — la quale tronca, o confonde il senso, separando talvolta il nome dal verbo, il nominativo dal genitivo, l'addiettivo dal sostantivo, e persino il nome dal cognome, come mi accadde udire più volte. Il respirare in tempo opportuno per la naturalezza del dire ed insieme per l'economia della forza, non è una delle minori difficoltà dell'arte, e ne sente discapito grave chi non giunge ad affrancarsene; nè vi ginge mai per certo colui che non sa la propria parte alla perfezione. Sotto il titolo della respirazione comprenderò ancora, per non obbliarlo, quel respiro ansante e penoso di taluno, che potrebbe derivare forse di debolezza fisica organica; ma spesso altro non è che abitudine viziosa. Comunque però avvenga, un tale difetto che sembra avere molta affinità con la malattia dell'asma, cagiona pena, e fastidio, sensibili agli ascoltanti.

Altro notabile difetto nella recitazione sono certi passaggi e cambiamenti fuori di natura, come per esempio quel balzare ad un tratto dal pianto alla tranquillità, e da questo a quello con la voce e con l'espressione del viso; e quel saltare senza necessità, senza naturalezza dalle voci acute, a tuoni bassi o viceversa. Ciascun passaggio chiede convenienti graduazioni, di-

rette da saggio intendimento, sempre sulle traccie della natura: è mestieri di arte molta per occultare l'arte stessa; imperciocchè l'arte che tutto fa, nulla si scuopre. Difetto è non meno quella cantilena che taluno sfoggia in antecedenza de'punti, non procedente da altro che da salti musicali esagerati, o da vocali prolungate in quelle parole che procedono la finale; e lo è altresì proferire l'ultima parola in tuono sospeso e prolungato quasi che ultima e finale non fosse.

Difetto è grave l' omissione dell' azione muta: intendo quella fredda indifferenza, quella specie di stupidezza, e quella distrazione alla quale moltissimi attori si abbandonano, mentre altri parla, recitando con loro, e più ancora quando non sono che assistenti agli altri discorsi. La imperdonabile negligenza loro, si manifesta da prima nelle prove, poco o nulla curandosi essi dell'azione, come non fosse parte integrale, anzi esenziale del loro ufficio. Costoro mal conoscendo l' arte loro, ignorano altresì che il tempo in cui l' Attore rimane ascoltatore, muto dell'altrui favellare, è quello appunto in cui si fa più difficile il suo incarico, quello in cui egli diventa creatore, e dove singolarmente deve far spiccare il suo genio e la intelligenza sua. Egli è ben naturale che lo spettatore, per la forza del doppio oggetto onde sono colpiti i suoi sensi, più si occupa dell'attore che parla e gestisce ad un tempo, che di colui il quale gli mostra la sola azione: nondimeno questi non è mai obbliato, e vi sono pure alcuni spettatori, che vi prestano molta attenzione, e giene tributano merito distinto. Ma prescindendo ancora da questo, l' attore è obbligato a riflettere che la perenne vivacità, e naturalezza della sua azione muta, aggiunge interesse a quanto gli Attori dicono e fanno; aumenta considerabilmente l'illusione dello spettatore (1) e quella insieme

(1) A proposito di questa illusione dello spettatore, risultato aureo di potenza di efficacia nell' arte di talento colto, peregrino nell'attore, mi calza bene rispondere ad alcuni giornali i quali condannano spietatamente i capocomici, perchè, nel porre in iscena drammi spettacolosi non isfoggiano su,

dell'Attore parlante, dal quale poi a suo tempo deve attendere il benefizio del vicendevole servizio; nè a tale proposito posso lasciare sotto silenzio, che alcuno fra i comici nostri, sdegnano, ed anche negano di comparire sulla scena qualora non abbiano parole, ma semplici azioni; non è ella questa una spontanea confessione della più crassa ignoranza?

Dall'alzare al cader della tenda, la scena presenta un quadro vivo, il quale variando continuamente con bell'ordine, diventa nuovo ad ogni istante, e ciascun attore sia parlante, o muto, ha l'obbligo assoluto di accompagnarne l'andamento, e di seguirne tutte le variazioni colla più scrupolosa precisione e verosimiglianza.

Il disviamento, la freddezza, la scompostezza di una sola figura, qualunque essa sia, basta a disordinare tutto il quadro, ed a scemarne l'interesse, poi ch'è troncato già quell'accordo armonico, che può solo formare il magico incanto dell'illusione. Troppo di frequente mi è accaduto vedere attori in distrazione, non assumere l'espressioni del dolore, della gioja, dello sdegno, della meraviglia se non trascorso il tempo e la causa, da cui dovevano esservi eccitati, e quasi sempre all' atto solo

iscenari e meccanismo scenico, e in moltitudine di comparse, per modo che la finzione sia scambiata colla più assoluta realtà!

A sostegno dei loro giudizi, cotanto severi, citano le rappresentazioni, gli spettacoli de' teatri di Parigi.

Quanta ingenuità in confrontare quei teatri co' nostri!

Taccio delle pingui dotazioni di quei teatri, e mi limito a ricordare che qui in Italia, col sistema fatale degli abbonamenti, si gode il più bello spettacolo drammatico con soli centesimi 40; e a Parigi, per occupare un modesto posticino in platea, si pagano *non meno* di lire 7!

Mi sovviene una massima, altrettanto pratica quanto savia, della celebre signora di Stäel, cioè, che sino a tanto il pubblico non sarà così educato all' arte da supplire con fino criterio ed ottimo gusto alla parte poetica o fantastica che dir si voglia, degli spettacoli, riderà sempre *stoltamente*, vedendo ad esempio i due campi nemici (Riccardo III di *Shakspeare*) a sei metri di distanza, non immaginando che i sei metri rappresentano *verisimilmente* la distanza reale di 20 leghe.

Ma a vero dire i pubblici di Francia e d' Inghilterra perchè più giudiziosi e meglio educati agli spettacoli, pongono le cose nella loro giusta mistura, e non criticano tanto leggermente e a sproposito. Tai pubblici sono quelli che formano il gusto agli attori, ne aguzzano l' ingegno e cooperano con essi al vero perfezionamento dell' arte!

E dire che in Italia, sol che si voglia, potremo ottenere lo stesso e completamente senza sforzo nè difficoltà!

L' Autore.

di dover cominciar a parlare; quasi che col solo discorso dovessero esprimere affetti e sentimento.

Rimane in questo proposito ancora un'osservazione.

Alcuni autori poco diligenti, o non pratici, come dovrebbero, dell' esecuzione rappresentativa, pongono nel discorso di un personaggio tali proposizioni, che l'altro cui sono dirette, o si riferiscono, o le ascolta non dovrebbe lasciar trapassare un attimo senza prontamente rispondere, o rintuzzarle, o smentirle, o giustificarsi, ecc. Eppure l'inesperto poeta, vago delle sue tirate, fa proseguire al primo il discorso fino a tanto che non abbia votato il sacco. In simili false situazioni, diventa all'estremo imbarazzante la posizione e l'incarico dell'attor misto. Il difetto è dell'autore; il dovere di porvi il possibile riparo, è dell'attore; cui fa mestieri gran senno, e squisitezza d'arte per supplire col contegno, e con le azioni, cuoprendo il difetto, e conservando la verisimiglianza. — E qui fa d' uopo avvertire, che nelle azioni mute è facile cader in errore a coloro i quali non sanno o non riflettono esservi tali azioni, movimenti, e gesti in natura che non possono star disgiunte dalle parole. Le azioni mute sono quasi sempre meno spinte, meno determinate, e non intiere, quantunque abbastanza espressive; spesso dagli inesperti in luogo di queste, sogliono farsi atti e movimenti così pronunciati ed assoluti, da distruggere ogni verisimiglianza. È frutto di molta attenzione ed intelligenza conoscere sì fatti errori, come evitarli ed astenersene. Le azioni intere e decise sono proprie della pantomimica nella danza; ma per l' attore, non parlante specialmente, tranne pochissimi casi, sono sconvenienti e fuori del naturale.

Altro non meno grave difetto è riposto nella sconvenienza delle maniere e del contegno; egli è, per esempio, peccare di sconvenevolezza favellare in tuono alto dinanzi a persone di grado superiore, accostarsi ad esse soverchio, fissarle arditamente in viso, segnarle coll'indice parlando, il franco e frequente gesticolare in pre-

senza loro, come se fossero eguali od inferiori. Questo difetto potrebbe per altro scemare, o fors'anche sparire, qualora la qualità del carattere, o l' estrema violenza della passione a tanto obbligasse l'attore: ma fa d'uopo di molta riflessione per non ingannarsi nel giudizio; ed ecco uno di quei casi, ne' quali molta filosofia e molta cognizione del mondo sono necessarie per determinare le occasioni ed i caratteri, che possono ammettere simili licenze, e per conoscere le misure ed i confini che la verità a quelle prescrive.

Si può peccare egualmente di sconvenienza nel modo opposto, come si vede frequente, in chi, rappresentando una persona distinta per altezza di grado, impiega nel trattamento cogli inferiori tuono o modi confidenziali ed ignobili, a meno che non si richieda da speciali ragioni. È pure grave sconvenienza trasgredire le regole della civile educazione e della creanza, le quali prescrivono il contegno, i modi urbani di presentarsi, di collocarsi, di conversare, di partire e di adempiere a tutti quegli atti di complimento che si vedono osservati nella buona società. Tutto questo, per altro, s'intende sempre a seconda del proprio carattere, e di tutte quelle circostanze che potessero, o maggiormente astringere alla osservanza di quelle regole, o dispensarne in parte, o fors' anco assolverne intierameute.

Tutte queste prescrizioni che, violate, sono altrettanti errori di sconvenienza, esigono anch'esse il più riflessivo e sano giudizio, per ben discernere fino a che segno devono osservarsi, ed a quali eccezioni sono soggette. In sì fatto caos di riguardi non può l' attore spaziare liberamente, senza possedere il conoscimento pieno delle costumanze sociali, e senza essersene formata quella consuetudine, con cui si cammina ad occhi chiusi.

PAOLO.

Sembrami che i nostri comici non sieno attenti molto in questa parte della rappresentativa; ho solamente

osservato esservi tra loro una esattezza scrupolosa in concedere alle donne ed ai personaggi superiori la destra sulla scena.

Pietro.

È giusta la vostra osservazione. Ma lungi dal tributare ad essi per tale attenta cura un' elogio, io debbo farvi conoscere che hanno una fàlsa idea sopra questo punto. Due persone che stanno conversando in una stanza, in una piazza o giardino, o strada, fino a tanto che sono di fronte discorrendo l'una all'altra, sono ambedue egualmente a destra, come a sinistra. Nessuno ignora che in una stanza si riguarda come destra, o sia posto d'onore, la parte più distante dalla porta d'ingresso; in una piazza, in un giardino la destra non si conosce, se non camminando, ed in una strada, essa è dalla parte del così detto marciapiede, fiancheggiata da fabbriche. Coloro che sono zelanti in questo articolo di convenienza scenica seguano simili principii di ragione e di costume per non incorrere in errore, malgrado la miglior intenzione.

Paolo.

Ma per non mancare di convenienza in certi casi non comuni, vi domando, come potrebbero fare i nostri attori ad istruirsi dell' etichetta, o cerimoniale delle corti, i costûmi delle quali essi devono così sovente rappresentare.

Pietro.

Questa sorta di cognizioni, ed altresì quella della morte, praticamente non si acquista che troppo tardi; essi non possono formarla, se non comunicando con chi ne sa, e col mezzo della lettura. A questo riguardo essi

si trovano presso a poco nella condizione di Robinson Crosuè, nè possono fare altro che acuire l'ingegno per dedurre quello che non sanno, da quello che possono apprendere da altri.

Ora procedendo nella nostra indicazione de' difetti, io dichiaro difetto massimo quel tuono alto, che da certi attori si suole tenere ne' dialoghi famigliari della commedia, e che punto non assomiglia a quello che s'adopera dalle genti d' ogni popolo incivilito, ove per altro passioni agitate e forti, o caratteri stravaganti non prescrivano altrimenti. So che da' nostri amici, viene imputata qual cagione di questo difetto la vastità della maggior parte de' *Teatri d'Italia*, e principalmente delle *Arene*, che mettono invero il più enorme ostacolo ad ogni progresso di quest'arte. Le difficili condizioni economiche dell'arte drammatica in Italia, e la vita nomade delle Compagnie, costringe le migliori di queste a cercare sui teatri diurni, non l'arte buona, ma lo spesato giornaliero. — So ancora che essi ne incolpano in parte il poco silenzio di alcuni pubblici; io non posso menar buona per intero la prima scusa, ed avendo altresì notato che l' uditorio suole ordinariamente mantenere il silenzio allorquando gli attori tengono un tuono naturale, da cui l'interesse emerge sempre; non posso tampoco ammettere la seconda. Per ottenere il silenzio, fa d' uopo interessare, ed il vero modo di interessare sta nel seguire la natura.

Come attinente a questo stesso difetto, si vuol qui aggiungere l'uso di recitare in tuono alto quelle parole che l' attore dice tra sè, e che si sogliono chiamare *a parte*; il che è assai frequente tra' comici, massime nell'atto che essi partono dalla scena. È ben vero che anche quelle parole devono essere egualmente udite dallo spettatore; pure vi è un cotal modo di distinguerle col variare la voce, e coll' impegnare in esse un tuono dimesso e concentrato, ch'è sufficiente a dare illusione, ed a fargliele riguardare (in vigore di tacita

convenzione, stabilita da consuetudine) non come discorso, ma come pensieri del personaggio rappresentato; quale effetto si ottiene ancora co' soliloqui pronunziati con naturalezza. Un artifizio in qualche modo somigliante a questo non illude forse lo spettatore allorquando gli si rappresenta una scena notturna, col semplice mezzo dell'abbassamento e diminuzione dei lumi, che prima in pieno chiarore gli raffiguravano il giorno? Non vi sarà mai chi pretenda che per finger la notte si debbano spegnere del tutto! È per altro desiderabile, che gli scrittori drammatici trovino finalmente modo di fare a meno di questi benedetti *a parte*, che troppo male si conciliano col verosimile. Alfieri ne ha dato l'esempio.

Difetto frequente è poi quello di congiungere le mani mentre ancora le parole esigono il contrario; difetto tenerle nelle tasche a lungo, o raccolte co' gomiti alle anche; lasciar le braccia sempre a penzolone, dondolarle come il pendolo dell'oriuolo, o a guisa di bifolco che semina; stenderle a forma di croce, ed egualmente innalzarle troppo e di frequente al di sopra del capo; percuotersi sovente e troppo forte il petto e le cosce, tenere le dita raccolte a forma di pugno, accennare frequente le persone e le cose coll' indice; non recitar mai periodo, o concetto senza l' accompagnamento di qualche gesto, e quel ch'è peggio, far tanti gesti delle mani e delle braccia quante sono le parole.

Difetto è camminare compassato a guisa de' ballerini, e con portamento affettato, quasi che la flessibilità manchi alle congiunture delle membra, battere frequente e forte de' piedi, quasi scalpitando, come i cavalli, tenere, recitando, un calcagno innalzato, il che, toglie il composto atteggiamento del corpo; ed è notabile che in tale errore sogliono cadere le signore, più che gli uomini, alle quali si può anche rimproverare quasi generalmente la non leggera pecca di portare il corpo inchinato a mezzo, ed il capo abbassato, onde la bellezza della persona è perduta o scemata.

Difetti sono ancora tenere un ginocchio piegato, e quasi a riposo, un certo abbandono e inclinazione del corpo, lo scuotimento frequente, o tremito delle mani, qualora non lo esigano il carattere e l'azione; e similmente il tremore del capo, che alcuni di continuo affettano, sostenendo caratteri d'uomini vecchi (quasi che ogni uomo d'età avanzata sia tremolante) e di cui altri si è fatto abitudine in qualsiasi carattere, scuotendo e dimenando il capo a guisa di continua negazione. Così diremo difetto non guardare la persona cui si parla, e tenersi invece rivolto agli spettatori, guardare ai palchi, passeggiare in retta linea da un lato all' altro della scena, come se non vi fossero situazioni diverse a cui rivolgere il piede; dirigere il discorso agli spettatori e specialmente ne' soliloqui, quasi che con essi loro si conferisca o si chiamino a testimonii del proprio dire; il guardare il rammentatore, confessando così, con rara ingenuità, di non sapere la parte.

Difetto grave egli è ancora di coloro che ne'monologhi, o abbondano di gesti, i quali, poco o nulla possono avervi luogo, a meno che non siano lo sfogo di passioni veementi e furiose; maggior difetto ancora sono i gesti che si sogliono fare da molti discorrendo con altri al buio. Se il gesto fu immaginato dall' uomo a sussidio della parola, può esservi mai chi non sappia, che al buio, non veduto, diventa inutile?

Sono altrettanti difetti non usare circospezione e riguardo in certi casi, parlando di cose di grande secreto, e di alta importanza, le quali esigono maniere riservate e tuono di timore e cautela; spingere soverchiamente l'espressione ironica e quella del senso occulto e del doppio senso, allorquando non debba essere rilevata dagli altri personaggi presenti; spiegare e mantenere a lungo un tuono alto di voce in mezzo a pianto dirotto, nel dolore intenso e profondo, nel fremito di ira soffocata ed in altri casi simili; non interrompere nel punto preciso quando fa d' uopo, l' attore con cui si ragiona;

frapporre al dialogo pause inconvenienti e disgiunzioni inopportune, che lo snervano, come il connetterlo con troppa foga, che accavalciandolo, lo confonde; sopprimere e mezzare le prime parole o sillabe e infievolire ed ammorzare le ultime, talchè il discorso rimanga oscurato ed imperfetto; dimorarsene fisso in un luogo medesimo per intieri discorsi e per scene intiere, quasi l'attore fosse uno stilita o una pianta con le radici abbarbicate; od all'opposto fare per tutto movimento un passo avanzato ed uno retrogrado; camminare all'indietro; dimettere partendo il proprio contegno prima di essersi sottratto interamente alla vista degli spettatori, ecc. ecc.

PAOLO.

Io m' immagino per altro che vi possono essere dei casi ne'quali alcuni de' difetti accennati cessino d'esser tali.

PIETRO.

Non v' ha dubbio; ma troppo lunga ed ardua impresa sarebbe il nominarli e renderne soddisfacente ragione; a discernerli spetta all'attore colto ed intelligente.

PAOLO.

Sembrami che omai non rimangano più doveri da mostrare o difetti da notare.

PIETRO.

Alcune osservazioni mi rimangono da aggiungere, le quali si riferiscono agli uni e agli altri.

CAPO QUARTO

La pronunzia, l' intonazione e le prove.

PIETRO.

E noteremo per primi tutti gli errori che si commettono nella pronunzia delle doppie e delle vocali larghe, o strette, non che i barbari modi nei quali viene sfigurata la bella pronunzia della lingua Italiana da coloro che, non essendo toscani, non ebbero cura di correggere l'abitudine viziata, contratta dai nativi loro dialetti; ad esempio un napoletano dirà: *oro* coll'*o* chiusa, come i toscani dicono : *ora;* ed all'opposto dirà: *dono, forma* coll'*o* aperta, come in Toscana si pronuncia: *rosa, ova.* Un genovese invece di *dove,* dirà *due,* ed in luogo di *immune, futuro, disputare, mura;* dirà: *immone, fotoro, dispotare, mora.* Un milanese pronunzierà: *contessa, ricchezza, promessa* colla *e* larga, e *musa, bruno, virtù,* coll'*u* de' francesi. Il romagnolo all'opposto del genovese, dirà: *dove* per *due, ova,* per *uva, suvvi, aftore,* invece di *suoi, autore.* Finalmente il veneziano, dicendo: *Figlio, famiglia, consiglio, il re, il resto,* dirà: *Filgio, familgia, consilgio, il arè, il aresto,* ed *induio* per *indugio, trajedia* per *tragedia.* Se la doppia con-

sonante si tolga alle seguenti parole: *fatto, valle, bacco, pollo, carro, domma, sette, anno, petto,* voi vedete in che si trasformano!!! Se poi la duplicate invece alle seguenti: *faro, loto, vitò, mole, seco,* avrete altrettante strane metamorfosi, e così con mille e mille altre simili si oscura, si stravolge il senso delle cose, e s'imbarbarisce la lingua. Sembrami assai agevole arguire da questo piccolo saggio qual massa di strafalcioni di pronunzia deve uscire da tante lingue, nè toscane, nè addottrinate, nè esercitate.

PAOLO.

Io credo questa vostra dimostrazione più che sufficiente; ma sembrami, che sia ormai tempo di ritornare a quel sentiero, da cui abbiamo deviato per sì lungo tratto. Diceste già che molte osservazioni vi rimanevano da aggiungere a' proposito de' doveri e de' difetti degli attori; fatemele dunque conoscere.

PIETRO.

Noi imiteremo gli agricoltori, i quali dopo aver mietuto le biade, e fattine i covoni, vanno raccogliendo le spighe, che loro sono sfuggite. Io dico dunque da prima, che l'attore è per più riguardi obbligato ad esaminare accuratamente, non solo la propria parte, ma anche quelle degli attori coi quali gli occorre di dialogizzare, e questo principalmente al fine d'introdurre ne' proprî discorsi, e nelle congiunzioni del dialogo, le pause naturali; perocchè v' hanno discorsi che acquistano sommo abbellimento dalle pose, e concetti e sentenze cui le pose raddoppiano vigore; e vi sono pur dialoghi ai quali certe pause frapposte, purchè animate da giusta e naturale azione, aggiungono grazia squisita e vivacità somma. La pausa riempita da uno sguardo, da un gesto da un passo, è spesso eloquente più che ogni detto, ed

è gradita perchè lo spettatore scorge il creatore nell'attore; ma essenzialmente perchè vi trova per di più, in essa, la soddisfazione di averla saputa interpretare.

Reticenza, in gergo di palco scenico, si usa a sproposito: *sospensione di discorso* va bene in molti casi; in altri casi sarebbe a dirsi, *interruzione, espressione con secondo senso*. Volendo procedere, io dico ancora, che nelle *reticenze, o sia sospensioni del discorso*, le quali si sogliono contrassegnare dagli scrittori con vari punti, deve l'attore per dare ad esse espressione e suono naturale, immaginare le parole che vi seguirebbero, se non venisse ivi interrotto da altri, o dal proprio nuovo pensiero; e tale cura diligente gli sarà utile altresì nel caso (frequente ora pur troppo, e sempre possibile) di non essere interrotto nel punto preciso. È pure profittevole avvertimento di non dare, come si suole dal comune de' recitanti, tanta importanza, ed espressione ai pronomi: io, tu, egli, noi, ecc., separandoli senza ragione alcuna dalle dizioni e locuzioni alle quali appartengono, e sono annessi, allungandoli smodatamente, e persino, come dicemmo da prima, introducendovi inflessioni improprie, e formandone interrogativi esagerati, con istrazio del senso vero e della ragione. Nondimeno anche questa regola va soggetta, se bene assai di rado, a qualche eccezione.

PAOLO.

Io peraltro mi pongo ne' panni de' poveri attori, e non so comprendere come, entrati in azione, essi possano rimanere sempre presenti a sè stessi per attendere all'adempimento di tanti doveri, leggi e riguardi, e mantenersi ad un tempo fermi in quella lor propria illusione, senza la quale giustamente pretendete che nulla possa farsi a dovere; sarebbe mestieri avessero due menti e due volontà. Circa alla parola *illusione* usata spesso anche in precedenti luoghi avrei molto da

dire — L'arte che cerca la *illusione*, che cos'è? È l'*arte* che vuol parere la *natura*. Or bene l'*arte* che vuol parere la *natura* non riesce che a mostrare l'abisso che sta fra la *natura* e l'*arte*: al modo stesso non riescirete mai a fare che la *natura* paja *arte*. Svolgasi questa teoria e si vedrà che l'*arte* deve sempre mostrare d'essersi foggiata al *vero*, ma restando *arte* e non pretendendo d'essere presa pel *vero*.

PIETRO.

L'uomo è un essere su cui l'abitudine ha una forza presso che senza limite. L'attore dunque, dopo essersi istruito di quanto concerne l'arte sua, procuri con pazienza inalterabile e studio indefesso di formarsi un abitudine di tutti i doveri, leggi e riguardi cui deve soddisfare; nello studiare e premeditare l'esecuzione della propria parte, si prefigga i modi di recitarla e le azioni corrispondenti; eseguisca tutti questi modi e queste azioni, o ne dia almeno indizî chiari ed esatti in tutte le prove, sì per farsene abito, che per l'obbligo che gli corre verso i compagni e verso il direttore; poi si abbandoni a tutto l'entusiasmo della propria illusione, sicuro e garantito dalla potente efficacia dell'abitudine. Avverrà bensì, non lo nego, che forse alcune cose gli sfuggiranno fra le tante prefisse; ma il calore della illusione ed il genio svegliato da quello, e posto a violenta prova, sapranno compensarlo con altrettante, che prima non aveva saputo immaginare nella freddezza della meditazione. Io rido di coloro i quali ingegnandosi di cuoprire l'accidia per lo studio, e per le prove, sostengono, che meglio sia avventurarsi a quello che la natura ed il caso somministrano nel calor dell'azione; ma se non avranno da prima ben meditato ed esaminato ragionatamente quello che debbono fare, e come debbono fare, avranno sempre la sorte che suole toccare nelle battaglie, di fronte a truppe regolate ed agguerrite: confusione, sconfitta e scorno.

Vorrei accennato che sulla scena *accento e gesto* debbono avere quel tanto di *esagerato* che occorre perchè *luce e distanza* non li facciano parere scarsi e pallidi: bisogna parlare e gestire come lo *Scenografo* dipinge: un quadro di Raffaello in iscena non fa effetto: Sanquirico ornava le sue Reggie con quadri che *lontano e a lume di scena* parevano *Raffaelli.*

Le azioni poi affinchè ottengano effetto cui mirano, fa d'uopo che sieno determinate, intiere, espresse vivamente, chiaramente; (1) quanto alla misura, non debbono uscir mai dai confini inviolabili del verosimile, e, meno ancora, rimanersene indietro. Quello che oltrepassa la natura non s'avverte, nè si biasima da tutti ed ancora a taluno inspira meraviglia; ma tutto quello che non arriva a parreggiarla, manifesta insufficienza, e produce freddezza. Felice è sopra tutti colui che sa cogliere alla prima nel giusto, e nel vero!

PAOLO.

È grave codesta preferenza che date al trapassare i confini del naturale, anzi che al rimanerne indietro. Troppi si veggono, che essendosi prefissi applausi al tale e tal passo, spingono oltre al giusto l'azione e l'espressione, al fine di non rimanere delusi.

PIETRO.

Se questa mia opinione potesse divenire nociva per tal causa, rimanga pure ignota a tutti, e per sempre; ma non pertanto ripeto, che fra le due trasgressioni del verosimile, quella di oltrepassarlo sarà sempre la meno imperdonabile, e qualche volta la più felice.

Ora mi cade in mente un altro avvertimento della più alta importanza; parlo delle intonazioni del dialogo.

(1) Qui si tratta delle azioni che accompagnano il favellare.

Sieno pure diversi i caratteri di due o più persone che stanno insieme dialogando, si trovino esse pure in casi differenti, ed opposti ancora, sieno animate da passioni dissimili o contrarie, vi è sempre *in arte*, non *in natura* fra loro una certa intonazione che, violata, produce effetto disgustoso in tutti gli ascoltanti, se bene *non sappiano rendersene conto*, se ne rendono conto benissimo dicendo: senti come sono *stonati!* Che se mi chiedete come possa fare l'attore per conoscere ed eseguire giustamente questa intonazione, niun altro mezzo potrò suggerire, fuorchè lo studio della natura, sempre con essa confrontando il proprio dire, nè lasciando mai venir meno il fuoco prodigioso della propria illusione; così l'attore potrà ritrovare toni di voce, confacenti ai caratteri, e colla passione ond'è investito, sarà in relativa consonanza colla voce degli altri.

(Vedi o anzi odi i dilettanti; che l'uno sembra che parli dal tetto, l'altro dalla cantina).

Siccome da gran parte degli attori si recita senza aver punto consultato la natura, e senza illusione; accade assai sovente di udire nei dialoghi voci discordi, che offendono l'orecchio e il sentimento con vicendevole dissonanza, e s'arroge che il tuono discorde di uno trae seco quello degli altri, o gli fa violenza, non diversamente da quello che succede fra i cantanti.

PAOLO.

Questa specie d'intonazione, ch'io ben comprendo qnanto sia necessaria, affinchè il dialogo appaja naturale; sarà d'uopo che gli attori la concertino e la stabiliscano nel fare le prove.

PIETRO.

Così dovrebbe farsi; e come ottenerla altrimenti? Ma poichè qui abbiamo nominato le prove, non posso

starmi dal dire, che i nostri artisti, (sempre in generale) trascurano ogni principio delle discipline che vi si dovrebbero osservare. Ordinariamente tutto è tumulto nelle prove, disattenzione, insubordinazione, disordine; là dove dovrebbe regnare il silenzio più profondo, il raccoglimento, la disciplina e l'attenzione di tutti a tutto. Ma il proposito in cui siamo mi sprona a dipingervi a un dipresso il bel modo, con cui dalla maggior parte delle compagnie si sogliono fare le prove. Oh quì davvero calza a meraviglia il *risum teneatis, amici!*

La prova è intimata dal direttore, verbigrazia, alle ore dieci del mattino. Non è facile che tutti sieno puntuali all' ora stabilita, se non sia posta una penale pecuniaria, la quale (pur troppo!) su taluni suol avere più efficacia che il sentimento del dovere, e dell' educazione. Non mancano mai scuse a quello che ritarda, e taluno pur v' è, che non si affatica neppure a cercarle. Ne avviene che i pochi diligenti debbono spesso attendere i negligenti, cui è sicuramente ignoto quel detto di Despréaux: *colui che aspetta sta meditando sui difetti della persona aspettata.*

Radunati finalmente quelli che devono dar cominciamento alla prova, il rammentatore discende nella sua buca; ma frattanto gl' intervenuti si sono uniti in crocchio, e le novità del paese, le notizie avute di altre compagnie, la mormorazione a carico di qualche compagno o d' altri affari di consimile importanza, apprestano loro il soggetto di una animata conversazione; pel cui frastuono, diventa vano l' invito reiterato del paziente rammentatore. Finalmente la voce più autorevole del direttore, già situato sul dinanzi della scena, intima il silenzio; e la prova incomincia, perchè una volta deve pur cominciare; ma non per questo il bisbiglio cessa, e quei che rimangono uniti a quelli che sopraggiungono, hanno cura di mantenerlo sempre vivo, meglio che non facessero un tempo, del sacro fuoco, le pie Vestali. Il direttore, se è un uomo di senno,

invita tutti gli attori a udire il dramma per prenderne conoscenza, ed alcuni de' meno negligenti e meno insubordinati, si arrendono all' invito, benchè poi la loro pazienza non soglia essere di lunga durata. Gli attori fanno le orecchie da mercante, e tirano innanzi i loro chiacchericci. Per l' ordinario nelle prove, il rammentatore suggerisce nel tuono che gli attori dovrebbero tenere; e questi recitano nel tono che dovrebbe usarsi dal rammentatore; di guisa che non sono uditi, nè da questo, nè dal direttore, anzi neppure si odono talvolta tra di loro; immaginate se il primo può udire gli errori che dicono per avvertirneli, e se il secondo può correggerne i modi e la espressione.

Dice il direttore a un recitante: Ora dovete fare la tale azione, il tal gesto. Sì signore, questi risponde — qualora sia dei più docili — ma rimane frattanto ravvolto nel suo mantello fino agli occhi, e colle mani sepolte nelle tasche. Lo stesso direttore dice a un altro: A questo punto dovete togliervi di costì, e rivolgervi a quella parte, o portarvi in quella tale direzione; dovete venire innanzi, dovete sedere, alzarvi, mostrando di voler partire, ecc., e ne adduce la ragione. Sissignore — qualcuno di essi risponde — non già tutti; ma tutti bensì rimangono dove sono, immoti; proseguendo a mormorare freddamente, e senza azione, la loro parte (1); abbiano bene o male inteso, l' esecuzione è rimessa alla sera della rappresentazione, che poi, come è naturale, non riesce mai esattamente a dovere.

Fino dalla prima prova di un dramma, il direttore determina la *porta*, o le *porte* per l'entrata o l' uscita dei personaggi... tuttavia, ben pochi si vedono entrare e uscire donde venne loro prescritto; ciascuno comparisce invece sulla scena non si sa di dove, e ne parte per dove lo dirigono le sue viste particolari, o la sua

(1) Molti hanno costume di rispondere col monosillabo: *già*. Il che vuol dire: lo sapeva. Ma il non averlo fatto prima, ed il non farlo neppure dopo, li accusa di mendacia e di superbia.

distrazione alla impazzata. Avendo così trascurato di formarsi un' assuefazione, che suol essere meno fallace della memoria, la sera della rappresentazione, l' attore negligente si domanda ancora per dove debba entrare, per qual parte debba uscire; o pure, mentr' egli, trovandosi in scena deve indicare la venuta d'altro personaggio, avviene non di rado, che per isbaglio suo proprio, o di colui che arriva, accenni che il tal personaggio giunge dalla destra, mentre questi comparisce invece dalla sinistra.

Con simile diligenza progredendo nella prova, termina un atto: nuovo fracasso, nuove conversazioni. Il rammentatore che semi-sepolto, non può, con suo rammarico, parteciparvi, grida chiamando gli attori ai quali spetta ricominciare. Dopo reiterati inviti, si staccano dal dolce crocchio, e riprendono in distrazione il loro ufficio a bassa voce, e sbadigliando; quand' ecco il portalettere della posta, che viene ivi a colpo sicuro perchè sa bene di trovarveli tutti radunati, e di pigliar più colombi ad una fava. Sospesa sul fatto la prova, tutti si affollano intorno a lui, ed ognuno si occupa avidamente in leggere le proprie lettere. Mercè sollecitazioni replicate, la benedetta prova si ripiglia, ma colle lettere tuttavia nelle mani. Interruzioni di tratto in tratto per pubblicare notizie ridicole, o avvenimenti curiosi, che moltiplicano le digressioni; e di questo passo si tira innanzi alla meglio... e cioè, alla peggio.

Un attore che per caso o per ignoranza, dica, *recitando*, un farfallone; lungi dal rammaricarsene, prorompe in uno scroscio di riso, e gli astanti vi si aggiungono in coro.

Si prova per esempio — Agamennone. Siamo alla seconda scena dell' atto secondo, ove Egisto dice:

« *Vedrai che più non serba*
« *Rimorso in sen della tua uccisa figlia:*
« *Di securtà prendi da lui l' esempio.* »

L' attrice che rappresenta Elettra, a questo punto, per caso, starnuta. Dio l'assista, dice prontamente l' attore Egisto, e con esso lui il rammentatore e gli astanti, ed Elettra, cerimoniosa : grazie.

« *O mortifera lingua, osi tu il nome*
« *Contaminar d' Atride?* »

Si rappresenta, provando, una scena patetica a bassa voce, od altra qualunque che esiga circospezione, per importante geloso sospetto, ed ecco un altro picchiar di martelli, uno scroscio di apparati scenici, soffocare le voci degli attori, e quella perfino del rammentatore. Ma siccome importa moltissimo preparare la scena per la sera istessa, bisogna lasciar libere le mani a quei zelanti lavoratori.

« *Libero macchinista in libero palcoscenico.* »

Giunge un forestiere amico, e la prova è di nuovo interrotta, o coloro che la proseguono tengono gli occhi e la mente rivolta al visitatore, e l' orecchio teso alla comitiva che lo festeggia.

Pervenuti ad un certo punto, spetta a Tizio d'entrare in iscena: Tizio che udì il suono della banda militare, è corso a vedere la parata. Passiamo intanto a provare l' altro atto, dice il paziente direttore: manca Cajo che partì col forestiero. — Dov' è Sempronio? — Sta giuocando al bigliardo. — Dov'è la signora Carolina? — È andata a fasciare il bambino. — La signora Marianna? — È giù nell'atrio col secondo amoroso che prende il fresco. — Il direttore freme, ma sono consuetudini inveterate, e bisogna darsi pace. Il rammentatore picchia; a chi tocca? a Mevio. Vengo, grida l' attore, che sta raccontando una novelletta in circolo, in fondo al palco scenico; termina il suo racconto, e poi viene innanzi, senza sapere per dove, nè come, nè perchè.

Chi fa la parte del servo? chiede il rammentatore. Lo fa il trovarobe, ora tocca a lui, non c' è, perchè è andato a cercare una chitarra che occorre questa sera. Chi ha la parte del Notajo? — il servo della prima attrice; ma ora sta a casa ad attendere alla cucina. Si ommettano per ora queste scene, si tiri innanzi — intanto verranno.

Passeremo sotto silenzio le distrazioni di altro genere, che talvolta sono le più perniciose in varie guisa per certi amoretti che sogliono essere frequenti in alcune compagnie. I comici sono uomini anch' essi, e se hanno luogo fra loro l'astio e l'invidia, vi trova, non di rado, buona accoglienza anche l'amore.

Se per caso il direttore è obbligato ad allontanarsi, il guazzabuglio si fa universale, e non serba più confini. Si borbotta a precipizio il rimanente del dramma, ed in pochi minuti la prova è bella e compita. Ora pare a voi che le rappresentazioni, dopo averne fatte le prove in cotal modo, possano essere esattamente eseguite? e che un' arte la cui estrema difficoltà spaventa, possa perfezionarsi con simili mezzi?... Eppure questo è il sistema di non poche compagnie. (1)

Se tale caterva di disordini non basta a far intisichire il disgraziato direttore, si potrebbe aggiungere: 1° Che la signora *A.* freme perchè il direttore non le ha posto in scena il suo *caval di battaglia.* 2.° Che la signora *B.* prova dispettosamente perchè la sua parte non le piace, e dice che non ispetta a lei. 3.° Che la signora *C.* borbotta perchè la sua è parte odiosa, e non vuol fare la cattiva per finzione. 4.° Che il signor *D.* bestemmia di dover dire quattro parole, e star quasi sempre in iscena senza parlare, ecc. Che tutti per somiglianti motivi sono inviperiti contro il direttore; ed intanto ognuno a chi fa peggio!

Le prove di un componimento drammatico dovreb-

(1) Ho già detto nella prefazione, che molti di questi sconci sono spariti, mercè la crescente educazione degli artisti e l'autorità di sagaci direttori.

bero essere circa dieci, non essendo possibile, con meno, formare la connessione esatta del dialogo, il concerto perfetto delle intuonazioni, e l'assuefazione della memoria, sì, da non abbisognar punto del rammentatore; stabilire le debite intelligenze reciproche, combinare la corrispondenza delle azioni, tutto conoscere, tutto congiungere e determinare; ed infine provvedere a tutto. E importa, oltre questo avvertire, che sino dalla prima prova dovrebbero tutti sapere a memoria la propria parte, e tutti assistere costantemente e consideratamente alla prova.

PAOLO.

Ma in questa guisa il repertorio d' una Compagnia sarebbe scarso, da non bastare ad un corso di recite.

PIETRO.

Lo vedo anch' io, pur troppo, e perciò io vi dissi fin da principio la causa principale di questi guai. Si deve attribuire alle non liete condizioni dell' arte in Italia.

PAOLO.

Dunque a torto i critici si scagliano così presto contro l' insufficienza degli artisti?

PIETRO.

Sì, quelli che si arrogano l'arbitrio di riprendere i comici con le pungenti, oltraggiose maniere della derisione e dello scherno; non così chi discreto, civile e giusto, con buoni ragionamenti mostra ad essi le mancanze, sceverando quelle che derivano dalle angustie del loro stato, da quelle che possono veramente dirsi loro proprie. Un avvertimento amichevole, una ammo-

nizione ragionata, tuttochè dati pubblicamente, potranno riguardarsi come un favore. Salvo il diritto di non tenerne conto.

PAOLO.

Ritornando al proposito delle prove, per le quali esigete, che fino dalla prima debbano gli attori saper la parte a memoria, a qual grado intendete, debbano essi saperla il giorno della rappresentazione?

PIETRO.

Fino al grado di ripeterla tutta a memoria da capo a fondo, ed anche il dialogo minuto, e in distrazione ancora, e senza fatica della mente. A questo modo soltanto essi possono guarentirsi dagli effetti imprevisti di quel perturbamento e di quello scompiglio della memoria, che sogliono prodursi nel calor dell' azione.

PAOLO.

Dubito ve ne siano ben pochi persuasi di questo rigoroso precetto.

PIETRO.

Perchè pochi veramente aspirano alla perfezione; ma siate pur certo che nessuno vi giungerà mai, senza incominciare dall' intiera osservanza di tale austero precetto.

PAOLO.

Tante e sì gravi difficoltà, se conosciute, dovrebbero spaventare chiunque esercita l' arte, e più coloro cui cadesse in pensiero d' appigliarvisi.

PIETRO.

Sì certo, e se questo spavento fosse sentito da tutti, ne verrebbe grande vantaggio all' arte istessa, chè degli inetti non s' avvalora nè questa, nè nessun' arte o professione al mondo!

CAPO QUINTO

Il così detto mantello d'Arlecchino — L'orchestra del teatro di prosa — Le farse — Le beneficiate — Gli imitatori — Sala e palcoscenico — Conclusione.

PIETRO.

E che dire di quei dipinti arrosto, di quei festoni di panni nelle quinte anteriori e nella soffitta, chiamate dai francesi le *manteau d'Arlequin* i quali, sia la scena camera o reggia, o tempio, o prigione, o strada, o campagna, per nulla le si confanno? — Sono ancora più disdicevoli quelle porte laterali, che spesso vengono appoggiate a quei panni radi, e che invece si dovrebbero vedere innestate alle pareti. Come pure vituperevole oltre ogni dire è l'abuso che lascia vedere gli anditi delle quinte popolati da persone estranee all'azione. Ma a questi inconvenienti si è in gran parte riparato dalle migliori compagnie coll'uso delle scene così dette « parapettate. »

Altra inconvenienza io trovo nelle sinfonie che si sogliono eseguire dall'orchestra, prima che si alzi la tenda, e negli intervalli degli atti; sinfonie non adattate mai alla qualità del dramma, nè al carattere o sentimento dell'azione. Per il che avviene, a modo di esempio, come dopo il quarto atto della *Zaira*, ove pel

grado e tenore delle passioni, si richiederebbe una sinfonia grave, e terribilmente agitata; odasi sovente un allegra e scherzosa cabaletta, od un bizzarro pezzo di musica da ballo, rallegrata da variazioni... involontarie! Io non giudico punto necessarie coteste sinfonie, neppure le meno peggio, alle rappresentazioni drammatiche, alle quali sono del tutto estranee; e per mio avviso, le ommetterei — ma poscia che la *consuetudine ha certi casi*, una forza invincibile; diasi loro almeno, per quanto si può, analogia e convenienza allo spettacolo.

Altra costumanza biasimevole (e questa tocca al pubblico) derivante al certo da istinto ingenito d'impazienza, ma più ancora da dispregio alla bell' arte drammatica, o da abitudine contratta negli spettacoli musicali; si è quell' andare a teatro, come si fa da molti, durante il primo atto, od anche il secondo, d'onde tumulto e distrazione agli uditori ed agli attori.

Non meno perniciose conseguenze porta seco l' altro sgarbato costume di alzarsi e partire con gran fretta, e trambusto, come sembri indovinata la fine del dramma, la quale così fra il tumulto e la confusione non è intesa, neppure da' più giudiziosi, che lodevolmente rimangono ai loro posti sino al calar della tela.

La disposizione della sala ne' nostri teatri, è fonte anch' essa di sconci. La platea mezzo sgombra delle panche, o sedili, è causa di frastuoni e bisbiglio, lasciando luogo al passeggiare, al rimanere in piedi, al conversare, lo che sarebbe tolto, se le sedie da capo a fondo la riempissero, lasciando vuoto il solo andito di mezzo. L' orchestra quantunque oggetto estraneo e superfluo alla drammatica, unicamente inteso a designare la divisione degli atti; occupa il primo posto della platea che sarebbe assai grato agli spettatori più attenti. La negligenza generale dei suonatori nell' eseguire le loro sinfonie anti-diluviane, la non curanza dei direttori dei teatri per questo oggetto, il frequente sdegno degli spettatori, provano appieno la nullità di questa parte

spuria dello spettacolo drammatico; ma qualora a dispetto di tutta l'evidenza, ommetterla non si voglia, è almeno affatto indifferente la sua situazione, ed in tal caso io penso, che l'udire codeste sinfonie, e non vederne gli esecutori, sarebbe in qualche guisa giovevole alle illusioni degli spettatori.

Condannabile è l'usanza resa or più che mai generale di prorompere in ischiamazzi applaudendo, e di chiamare gli attori sulla scena, e fra gli atti, e dopo la rappresentazione, e ciò che è più biasimevole ancora nel mezzo dell'azione. Quel far trasformare da un istante all'altro, Clitennestra ed Egisto, in Maddalena ed Antonio — poi Antonio e Maddalena in Egisto e Clitennestra; quel costringere Aristodemo estinto, a prontamente ricomparire risuscitato; è precisamente un voler distruggere l'illusione generale a colpi di mitraglia — un rinunziare non solo al buon gusto, ma al senso comune.

E che diremo delle chiamate agli autori, non solo a tenda calata, ma durante la rappresentazione? L'autore che s' inchina vestito in soprabito, è tenuto per mano da Nerone o da Alcibiade; non è il sommo del ridicolo, e la morte d'ogni illusione? Come già in tante cose, almeno anche in questa imitiamo i francesi, suggellando il successo di un'opera drammatica cui si annunzia il nome dell' autore. Non incolperemo di tali disordini gli attori, giacchè essi sono astretti ad uniformarvisi dalla consuetudine, ed anche da ordini superiori; ma bensì biasimeremo coloro, i quali essendo applauditi in un discorso, in un detto, o mentre partono dalla scena, o quando si presentano sovr' essa, si rivolgono con riverenze al pubblico in atto di ringraziarlo. Nella piccolezza della loro vanità non riflettono, che tali atti sono diametralmente opposti alla mira principale dell' arte loro; che distruggono in un punto l' oggetto delle loro fatiche, e che ben lungi dal dimostrare umiltà e modestia, palesano anzi orgoglio ed arroganza, appropriandosi così una lode, che potrebbe forse essere di-

retta, com' è pur di frequente, alla composizione ed all' autore.

Di Francia venne a noi l' usanza di rappresentare, dopo la tragedia, od altro dramma, una breve commedia, detta farsa da noi. Io credo tale costume promosso da coloro, che non sanno come perdere il tempo. Tale componimento è quasi sempre di genere scherzoso, e ridicolo, ond' io m' avviso che assai male si addica l'associarlo specialmente alla severa tragedia. Gli spettatori che nella rappresentazione di questa, si sono elevati di spirito, e tutti riempiti delle robuste e nobili passioni che vi si agitano, dovrebbero partire dal teatro con l' impressione ricevuta. Invece in tutto od in parte, la prima impressione si cancella, e sembrami che questo possa dirsi un fare e disfare per mero passatempo. A ciò si aggiunge, che attesa la costituzione delle nostre compagnie sempre di numero limitato, alcuno degli attori che appariscono nella farsa, ha preso parte nella tragedia; ed ecco la ridicola metamorfosi in pochi minuti, di Merope e di Egisto — in Rosina e Pasquino. Ma questa non vecchia usanza, ripugnante alla ragione, appiccata a noi dagli stranieri, me ne richiama un' altra tutta invero italiana; voglio dire la mescolanza della drammatica alla musica, o alla danza; alternando gli atti della tragedia o commedia, con quelli dell' opera e col ballo. Una tale costumanza sarebbe soggetto di lunga faceta diceria; ma siccome ognuno può ravvisarne tutta la mostruosità, stimo superfluo il dilungarmi in ciò.

Sono moltissimi anni da che si è introdotto nelle compagnie drammatiche l' uso delle rappresentazioni col titolo di serate, o recite a benefizio or d' uno or d'altro attore. In tali occasioni usava, non è molto, che il beneficato percorresse tutto il paese, o a piedi o in carrozza, di palazzo in palazzo, di bottega in bottega, presentando a tutti l' umilissimo manifesto, e supplicando il nobile, il negoziante, l' artigiano e la rivendugliola a degnarsi intervenire alla serata, e mostrarsi

generosi. Poscia, la sera istessa, tu vedevi Orosmane, Filippo, Medea alla porta del Teatro, fra due candele accese, con un argenteo bacile dinnanzi — preso a nolo — attendere quasi sempre indarno, gli effetti delle servili preghiere. Or non era egli questo un fare dell'arte drammatica una accattona vile e abbietta, per eternarle l'universale dispregio? E si potrà mai credere, che quell'attore, il quale a tanto poteva abbassarsi per interesse, nutrisse in sè l'elevatezza di animo tanto necessaria all'eccellenza dell'arte? — Ma dalle buone compagnie, e nelle grandi città, anche questo sconcio si è tolto, e le recite di benefizio ora con termine più decoroso, chiamate *serate di onore*, hanno luogo senza che l'artista prostituisca in nessuna maniera la sua dignità.

PAOLO.

Da ultimo bramerei mi diceste quale distinzione debbasi fare fra la commedia e la tragedia, nel rappresentarle?

PIETRO.

Io penso che recitando la tragedia non debba l'attore rinunciare all'espressione della natura per surrogarvi, come da molti si suole, un tuono gonfio e declamatorio riservato al pergamo ed alla cattedra. Lo stile ed il verso tragico, esigono è vero, una pronuncia più sonora e scolpita; gli elevati sentimenti devono essere espressi con enfasi dignitosa, i caratteri sostenuti con rigorosa nobiltà di contegno, portamento grave, composto; non minuto, nè frequente il gesto, tutta l'azione dev'essere scelta, e scevra di qualsiasi volgarità. — « *Natura sì, ma bella deve mostrarsi* » siccome però i versi, lo stile, ed i sentimenti della tragedia, altro non sono alla fin fine che favella umana, ed i caratteri non sono d'altri che d'uomini, non deve esser tanta

la diversità della commedia dalla tragedia — che i concetti ed i personaggi di questa offrano l'idea dell' immaginario e del sopranaturale; conviene sollevare la fantasia, non mai spingerla oltre i limiti del possibile, nè trasformare la visione del bello e del vero in sogno chimerico e fallace.

PAOLO.

Siete voi di parere che un attore debba farsi imitatore dell' altro?

PIETRO.

Io consiglierei l' attore a seguir sempre l'altrui buon esempio, circa la studiosa attenzione, la diligenza e l'esattezza; non mai ad imitare servilmente le maniere altrui, chè, troppo spesso l' imitatore anzi che fornito delle doti altrui, riesce impeciato degli altrui difetti. I grandi maestri della pittura, ch' è pure arte imitativa, si sono formati ciascuno per sè una maniera propria e particolare. Chi è proclive all' imitazione palesa la mancanza di genio, (come colui che si appoggia al bastone, si accusa di star male in gambe) Un originale mediocre è ognora più apprezzato di una copia eccellente; prescindendo ancora da questo, è fuor di dubbio, come per imitare perfettamente altro attore, sia nell' azione, sia nell' espressione, sarebbe mestieri avere un' aspetto eguale, una eguale costituzione e complessione, la medesima voce, la forza istessa, e perfino il medesimo suo sentimento: combinazione impossibile! (1)

PAOLO.

Quali sono le vostre idee circa la costruzione materiale di un teatro per la prosa?

(1) Vedi mie *Note sull' Arte Drammatica rappresentativa* — Milano G. Gnocchi 1862 — pag. 149 e seguenti.

Pietro.

Lo vorrei costrutto diversamente dalla forma usata sin qui, che fa rassomigliare la sala ad un alveare, anzichè ad un luogo maestoso di pubblica radunanza. La gradinata in semicircolo, renderebbe, in minore perimetro, il teatro capace di maggior numero di spettatori; e costringendoli a rimanere gli uni sotto gli occhi degli altri, obbligherebbe tutti a quel silenzio, senza che non si avrà mai teatro, nel miglior senso della parola. Il *guscio* della platea e delle gradinate non dovrebbe serbare spazio che non fosse occupato dai sedili a impedire che alcuno passeggi o conversi o rimanga in piedi, turbando e distraendo gli altri.

Aboliti i palchetti sul proscenio, quelli cioè che sono posti sotto il grand' arco (bocca d'opera) che apre la scena. Oltre che gli spettatori i quali assistono alla rappresentazione da questi palchetti, non vedono l'azione che di sghembo, essi hanno per così dire, sotto il naso le mascherature degli attori, odono prima che da essi, dal suggeritore il dialogo: vedono ed ascoltano ogni più piccolo incidente che avviene fra le quinte, e così, con la propria, scemano l'illusione degli attori e quella degli altri spettatori. La batteria dei lumi deve essere la linea tirata da una parte all' altra della scena fra gli attori e gli spettatori senza eccezione (1).

Il palcoscenico sia spazioso, non per valersi sempre della estensione completa, dovendosi anzi nella commedia ridurlo all' esatta estensione del luogo in cui l'azione deve seguire; ma perchè gli attori v' abbiano libero e comodo transito, e acciò possa prestarsi ancora a quelle decorazioni che talvolta occorrono nel dramma e nella tragedia.

(1) Tutto questo, cento volte più diremo di quei palchetti, o *streghine* collocati fra il sipario e la prima quinta, che non si vedono dalla sala, nè questa è da essi veduta; ma servono unicamente all' indiscreta curiosità di alcuni spettatori eccentrici, con imbarazzo de' comici e perdita d' ogni illusione.

I camerini degli attori costrutti sulla scena acciò da quelli si vegga e si ascolti quanto in essa succede. La illuminazione vivissima nella scena e anco nella sala fra gli atti, ma all' alzar della tenda la luce della sala scemi di metà ad accrescere quella della scena.

Sarebbe ottima cosa per ultimo che le abitazioni degli artisti sorgessero contigue al teatro, finchè i medesimi potessero avere accesso inosservati al palcoscenico. Non si rida di questa cautela! Che illusione vi farà la sera *Orosmane* che vedete tutto il giorno giuocare al Caffè? Del resto i veri artisti sanno bene questo; e col rimanersene dignitosamente appartati dai ritrovi pubblici, proveggono alla illusione dello spettatore e al proprio studio!

Eccoci al termine delle nostre ricerche.

PAOLO.

Siete voi persuaso che quanto abbiamo detto, possa essere di giovamento all' arte drammatica in Italia?

PIETRO.

Dio mi guardi da tal presunzione! Confido solo che non sarà interamente disutile ai giovani che vogliono imprendere la carriera dell' artista drammatico. Ma più ancora che i miei paterni avvertimenti e l'avvenire è per loro. Giorni meno infelici si preparano, non è dubbio, per la bell' arte a cui ho consacrato tutta la mia vita. Sull' esempio d'altre civili nazioni, l'Italia nostra comincierà a ravvisare nel teatro drammatico una vera e propria istituzione sociale; una sorgente di coltura della mente e del cuore, e una palestra nobilissima per l' ingegno.

FINE.

APPENDICE

PRONTUARIO

DELLE

POSE SCENICHE

A

Abbracciamento, Ansia d'abbracciamento, Invito al seno — Ambe le braccia tese, più o meno aperte, e così pure le mani, a seconda de' gradi del sentimento.

Accidia, Sonnolenza — Stirare le braccia in varie parti, torcendo il capo ed il collo e sbadigliando.

Afflizione — Braccia piegate, mani con dita intrecciate, appoggiate al petto, o alla spalla sinistra, al collo, alla bocca, alla fronte.

Agitazione — Stropicciarsi le mani, stenderle con indecisione e senza oggetto ora su una cosa, ora sull'altra.

Alienazione. V. Agitazione.

Alterigia — Un braccio imbisacciato all'alto del petto, l'altro nella cintura.

Alterigia di valore — Capo avvallato fra gli omeri, e ginocchia avvicinate e tese.

Ambizione, Pavoneggiarsi per bellezza, o per merito — Saltellar in cadenza e con dimenio del corpo e del capo.

Amicizia — Abbracciamenti, baci, strette di mano; stringer la mano, abbracciare, baciar la guancia.

Ammirazione — Portar il capo alquanto indietro, occhi aperti, sguardo fisso, bocca semiaperta. Arrestar il passo, allargar le braccia. V. Sorpresa.

Ammirazione e stupore — Occhi aperti, immobilmente fissi e stupefatti, ciglia innalzate.

Ammirazione rispettosa — Il tronco e il capo inchinati.

Ammirazione meravigliante — Tronco e capo eretti, pendenti alquanto indietro, bocca ed occhi aperti.

Ammirazione del sublime — Braccia un pò' staccate dal petto, e mani alzate, aperte, alquanto divergenti; bocca aperta, occhi fissi.

Amore — Capo pendente alquanto dal lato del cuore; bocca socchiusa composta a dolce sorriso; sommessa e lunga respirazione, rotta tal volta da improvvisi sospiri; fissar il guardo negli occhi, unire lentamente le mani, vincolar col braccio il braccio, appoggiare vicendevolmente il capo al petto, scaldar gota a gota, premer labbro a labbro, sorridere, sospirare, e guardar sempre.

Amore gaudente, Estasi deliziosa — Occhio velato dalle palpebre, volgentesi tranquillo e languido verso l'obbietto.

Amore sincero — Voce tremante coll' oggetto amato; sguardo affissato.

Amore paterno — Accarezzar blandemente alla figlia la guancia, rimuovere, accomodarle i capelli sulla fronte.

Angoscia. V. Afflizione.

Ansietà smaniosa — Le braccia aperte distese in linea retta.

Arroganza — Camminare picchiando soverchiamente i talloni.

Avarizia — È indicata da conformazione di labbra unite, quasi invisibili. Voce mesta e debole.

Avvilimento, Vergogna — Silenzio ostinato, parole mozzate, confuse, labbra chiuse, tremanti.

B

Bacchettoneria fanatica — Occhio nuvoloso, torbido, in sè rattratto, quasi mirasse il proprio interno; una tinta di mestizia.

Benevolenza — Mano appoggiata sulla spalla; blandire colle dita la guancia, toccare colla mano sotto il mento; passargli leggermente la mano sui capelli sopra il fronte. V. Amicizia.

Boria, Alta opinione di sè stesso — Camminare a passi misurati, dimenando i fianchi. Bocca ritondata da contrazione delle labbra, sporta in fuori.

Bigottismo, Pirloneria — Portar il collo torto e il capo inchinato sulla sinistra spalla, cogli occhi bassi; braccia sovrapposte al petto. V. Bacchettoneria.

Bizzarria, Leggerezza, Buon umore — I gomiti pendenti sui fianchi, i pollici uncinati al farsetto presso le ascelle.

Brama e timore — Guatar sottecchi per tema di essere scôrto.

C

Capriccio — Formar della mano albero a cinque rami, e girarla più volte innanzi alla fronte.

Collera — Il capo ritto, o inclinato indietro; volto or infiammato, or pallido, sempre convulso. Voce or gagliarda, acuta, ora bassa e rauca.

Collera e timore a un tempo — Braccia e pugni in atto di minaccia; ma più arretrando che avanzando, e adocchiando la ritirata.

Collera non isfogata — Lacrima soletta a dispetto spremuta.

Collera eccessiva — Digrignare, scricchiolare i denti, gettar bava, torcere da un lato il labbro inferiore.

Collera, Accesso d'ira, Collèra furente, Ansietà di percuotere – Braccia tese, mani aperte, dita larghe, curve, occhi spalancati, denti stretti, volgersi in furia per ogni lato in atto di cercare ed afferrare checchessia.

Collera estrema, Furore — Levare, rimettere il cappello, calcarlo in testa, gettarlo a terra, riprenderlo, farlo in pezzi; camminare a gran passi disordinati, ora dritto, ora obliquo. Ora le mani ne' capelli, ora tirar giù il farsetto, abbottonarlo, sbottonarlo, stracciarlo sostare un momento or qua, or là. Picchiar forte col pugno sulle mobiglie, rovesciar sedie, fracassar vasi, stoviglie, battersi col pugno la cervice. Chiudere e spalancar usci; lanciarsi a sedere, pestare, rivoltarsi, rimbalzare in piedi, ecc.

Compiacenza — Riso stentato, sorriso.

Compiacenza della propria scaltrezza — Acuire lo sguardo e far l'occhiolino.

Compostezza autorevole — Un braccio raccolto nel vestito sul petto, l'altro pendente.

Confusione, Avvilimento — Piluccare il vestito, rivolgendo checchè sia tra le mani.

Contemplazione religiosa — Il globo dell'occhio rivolto in su, talchè s'asconda sotto le palpebre.

Contrasto, Interni tumulti d'idee e di sentimento — Irregolarità nel camminare.

Curiosità — Capo inclinato verso l'oggetto cui mira. Il tronco pende sul dinanzi.

Curiosità, Ascoltar curioso con interesse massimo. — Tronco piegato alla cintura, capo avanzato, alquanto rivolto; bocca aperta, la destra semiaperta, presso alla bocca; il braccio sinistro volto in giù sul fianco, e piegato alcun poco; il destro piede avanzato, un po' piegato il ginocchio, ed il tallone sinistro alquanto sollevato.

Curiosità sospettosa — Occhi semichiusi, fissi.

Curiosità affettuosa — Occhi aperti, affissati, fronte placida.

Curiosità sentimentale, Ammirazione — Bocca semi-aperta.
Curiosità indifferente, Quiete dell'animo — Bocca chiusa.

D

Derisione dell'altrui minaccia — Battere coll'indice due volte il naso da un lato.
Derisione, Far le fiche — Pollice e indice della destra congiunti come pigliando tabacco, battere più volte col carpo destro sul sinistro.
Derisione, Maligno disprezzo — Mani alla cintola mentre altri infuria, e giuocolando, baloccando.
Desiderio di consiglio — Agitar il capo sospirando, e fissar altrui in viso.
Desiderio vivissimo. — Il tronco pende a destra o sinistra.
Diffidenza — Voce mesta e debole.
Dimostranza calda, Domanda sdegnosa — Braccia protese, mani aperte, scuotendole più volte colle palme al di sopra.
Disapprovazione, Negativa. No — Volger il capo a destra e a sinistra.
Disapprovazione, con disprezzo — Bocca che s' apre a un tratto in rotondo, mentre il capo si trae indietro esclamando.
Disgusto di suono, o rumore — Avvallar il capo, portando la mano a turar l'orecchio.
Disperazione profonda — Immobilità, capo accasciato, cascante sul petto, occhio immobile, braccia abbandonate.
Disprezzo — Strisciare il destro piede innanzi, come gettando lungi qualche cosa.
Disprezzo dispettoso, Noncuranza — Strisciar coll'ugne sotto il mento a mano rovescia fin verso la bocca.
Disprezzo superbo — Piegar il tronco da un lato, stringendosi nelle spalle. Labbro superiore contratto in su, naso arricciato.

Disprezzo d'esagerazione — Portar le braccia mezzo distese dal basso in alto con mani semiaperte, e quasi ad ultimo rovesciandole.

Dissenso, o rifiuto disdegnoso — Alzar il petto, piegare il tronco da un lato, volger a quello la faccia, alzando il braccio opposto.

Distrazione — Seduto, tremolare giuocolando con un piede alzato sulla punta.

Dolore improvviso estremo, Sentimento d' immensa, sciagura, Disperazione — Battere forte le palme con braccia in giù distese, portar poi le mani, strettamente congiunte, sopra il capo fin quasi alla collottola.

Dolore intenso, Reminiscenza afflittiva — Portare con espansione la destra aperta sul cuore; ovvero al di sopra dell'occhio destro, e tenervelà alquanto.

E

Entusiasmo — Narrando, ragionando con calore, prendere l'ascoltante per mano, pel braccio, pel vestito, pel petto, ecc.

Esagerazione, Accusa d'esagerazione — Lanciar dal basso in alto le braccia mezzo piegate, aprendo le mani.

Esultanza — Picchiar le palme reiteratamente in fretta.

Esultanza istantanea — Battere replicatamente le palme in alto, saltando.

F

Falsità, Simulazione, Inganno — Bocca sempre ridente.

Fastidio, noia — Dimenar il tronco e le spalle.

Fermezza nel proposto, Ostinazione — Far atto colle pugna verso terra come di calcare cosa resistente.

Fremito, Sdegno minaccioso — Picchiar colle mani aperte una sull'altra alternativamente la rovescia sulla dritta, strisciandole.

Furore rabbioso, Disperazione — Cacciarsi ambe le mani ne' capelli.

Furore eccessivo, Ira sfrenata, Voto feroce di vendetta. — Portar il destro braccio col pugno dietro al collo, ed il sinistro pure col pugno, indietro verso il suolo.

G

Gelosia — Dimenare il capo, fremere, sbuffare, guajolare.

Gioja — Passi arditi, frequenti; bocca aperta, labbra, stendentesi per l'espressione del riso, e scuoprendo la dentatura.

Gioja improvvisa, Estasi di piacere -- Tutta la persona in atto quasi di sollevarsi in aria, con braccia aperte,

Gioja estrema — Braccia aperte, distese in linea retta.

I

Idea nuova, improvvisa — Sospender il passo a un tratto come urtando in un ostacolo.

Imbarazzo, Renitenza — Grattarsi coll' indice dietro l'orecchio.

Imbarazzo, Perplessità — Dimenar il capo a dritta, a manca.

Imbecillità — Labbra mezzo aperte, l'inferiore ed il mento cascanti; voce velata e debole; piedi rivolti in dentro e ginocchia piegate.

Imbecillità, Tristezza, Disperazione cupa — La testa, mal reggendosi, pende abbandonata sul petto.

Immodestia, Orgoglio — Sedere innanzi ad altri, le gambe allargate, od in isghembo, il braccio sullo schienale.

Impazienza, Attendere inquieto, impaziente, ravvolgendo pensieri — Giuocolar colle dita, aprirle, chiuderle guardarle, stropicciarle, mozzicare l'ugne; volgersi, guardare inquieto.

Impazienza dispettosa — Portar a un tratto le braccia conserte in alto, picchiando un po' il piede.
Impero minaccioso — Erger il capo, e fermarvisi alquanto.
Imperiosità, Pretensione, Rimprovero sdegnoso — Le braccia appoggiate sull'anche a mani aperte coi pollici di dietro; capo alto.
Imprecazione d'ira — Il braccio sinistro proteso verso il cielo, con mano aperta, il destro disteso indietro con mano chiusa.
Indifferenza, Stato indifferente, Stupidezza — Braccia penzolone e mani aperte.
Indolenza, Stanchezza — Appoggiar sull'anche il disopra d'ambe le mani aperte co' gomiti in linea.
Invocazione, Vivo desiderio — Braccia aperte protese verso il cielo, e mani pure aperte.
Ipocondria — Voce mesta e debole.

L

Leggerezza, Spensieratezza — Riso facile e frequente.
Leggerezza fisica e morale — Camminare affettato quasi salterellando.

M

Magnanimità — Parlar fermo e tardo.
Malignità, Scaltrezza — Parlar nasale.
Malinconia profonda — Capo e tronco piegati, movimenti deboli, lenti, passo breve.
Malinconia per isdegno — Il capo è meno pendente, e la mano lo sostiene col pugno.
Malinconia tranquilla — Mano che cuopre mollemente una parte del viso, e va agitando colle dita i capelli; capo un po' pendente.
Meditazione — Il capo un po' inclinato, e la mano lo regge non su gli occhi, nè alle tempie, ma tra le sopracciglia, col pugno.

Mestizia, Iracondia — Voce trascorrente dalla gravità all' acutezza.

N

Noja, Disistima — Addormentarsi ov'altri parla, o legge, o canta, ecc.

Noja, Cruccio — Muscolatura delle braccia tutta tesa; le mani fortemente stropicciantesi; ovvero incrocicchiate le dita, e le palme rovesciate stendentisi in giù.

O

Orgoglio — Capo eretto, pendente all'indietro, collo allungato.

Orgoglio fiero — Mano imbisacciata al sommo del petto, l'altra arrovesciata sul fianco, col gomito vôlto al dinanzi, e capo eretto.

Orrore, Spavento — Un braccio orizzontalmente disteso da un lato, l' altro stretto al petto, con mani aperte, e dita divergenti.

Orrore, Spavento di cosa veduta, udita, o immaginata — Coprirsi ad un tratto gli occhi con ambe le mani, e volger la fronte.

Ossequio — Inchinarsi, ceder la destra, offerire il posto più degno.

Ostinatezza sdegnosa — Percuotere con mano aperta la coscia e staccarla, o battere col pugno.

Ozio spiacevole, Attendere impaziente — Stropicciar le mani, ravvoltolarle, far scricchiolare le dita, andar con esse giuocolando.

Oziosità. Accidia — Sedere con gambe abbandonate, o incrocicchiate ai malleoli, o agli stinchi.

Oziosità, Vuoto d'idee — Appoggiato in isghembo, quasi sdrajato, giacente e neghittoso.

P

Pazienza, Causa afflittiva — Incrociare a un tratto sopra i polsi le mani penzoloni, crollando un po' il capo.

Pensieri gravi, imbarazzanti — Lentamente ripassare stropicciando la mano in tondo sul capo.

Pensieri gravi, imbarazzanti, pericolosi — Un andar or veloce, or tardo.

Pensieri indifferenti — Appoggiato, soprapporre una gamba all' altra.

Pensiero importante, Autorità — Braccia conserte sul petto a forma di riposo.

Pensiero, Ravvolger pensieri, Dubbiare — Il destro gomito sostenuto dalla mano sinistra, e la destra vellicante, e stropicciante volto, mento e labbra.

Pentimento d' errore, Incolpar sè stesso — Picchiarsi il petto col pugno; con ambo i pugni, il gesto è più espressivo ancora; capo inclinato sul petto.

Pentimento vivo di cosa fatta, Ira contro sè medesimo — Mordersi le labbra, o le mani chiuse a pugno.

Placidezza, Affabilità, Dolcezza — Voce rimessa, sottile, soave.

Perspicacia. V. Acutezza.

Preoccupazione, Occupazione d' una sola idea — Piedi uniti.

Presunzione, Vanagloria — Camminare dondolando le braccia allargate e dimenandosi a compasso.

Pretensione — Capo alto, inclinato alquanto alla parte destra.

Pretensione ostinata, Esigenza insolente — Picchiar molto e in fretta co' piedi, piegando il corpo.

Prosopopea — Piedi e gambe squadernate.

Prosopopea, Millanteria — Ritto su' piedi a gambe allargate, e capo gettato indietro.

Pudore — Volger gli occhi da chi vi parla, o guarda;

abbassarli, e scostarsi, o d' un passo, o d' un piede, o d' un moto.

R

Rabbia, Furore — Braccia aperte inclinate al suolo, con mani chiuse a pugno rivolte al dinanzi.

Raccoglimento divoto — Occhi socchiusi, o chiusi affatto, e mani raccolte.

Raccapriccio, Terrore — Un braccio orizzontalmente disteso verso l' oggetto paventato, l' altro colla mano ne' capelli; la testa rivolta all' altra mano.

Rassegnazione mesta, malinconica, Meditazione profonda — Mani incrociate sul petto.

Religione. V. Contemplazione religiosa.

Ricordo cruccioso, Pentimento istantaneo — Percuoter d' improvviso la fronte colla destra aperta.

Riflessione, Freddezza, Vergogna — Parlar tardo, stentato.

Riguardo — Camminare sulle punte de' piedi.

Riguardo con càutela — Lo stesso; ma l' azione delle mani lo caratterizza.

Rimorso, Forte rammarico — Occhi impauriti qua e là vaganti.

Rimorso fiero, Crudele rammarico — Strapparsi i capelli, far insulto al viso, al petto.

Rimprovero, Risentita lagnanza — Appoggiar sull'anche il disopra d' ambe le mani aperte, ma coi gomiti in linea, convergenti sul dinanzi.

Riposo malinconico — Braccia abbandonate, con una nell' altra mano.

Rispetto, Rispettoso sentimento, o Dimostrazione — Braccia appoggiate leggermente al seno; corpo non irrigidito, e capo inclinato alquanto.

Rispetto, Riguardosa osservanza — L' un braccio appoggiato lievemente àl seno, pendente l'altro, mani semiaperte.

Rozzezza, Zotichezza, Astrazione — Parlare confuso, stentato.

S

Sciagura, Evento dispiacevole — Congiungere e premer le mani.

Scontento — Labbro inferiore che sporge, cuoprendo il superiore.

Sdegno, Agitazione d' animo sdegnato — Braccia irrigidite coi pugni chiusi.

Sdegno trattenuto — Morder le labbra, le mani.

Sdegno fremente — Picchiar il suolo reiteratamente col tallone.

Sdegno risentito, sdegnoso — Braccia conserte all'alto del petto, e strette colle mani sotto l' ascelle.

Sentimento d' ingenuità — Altercando, alzarsi i capelli della fronte.

Sentimento d' aver fatto o detto — Crollar forte il capo, stringer le labbra, volger gli occhi al cielo.

Sfacciataggine, Inciviltà — Ridere ad alta voce, smoderatamente.

Simulazione, Ipocrisia, Riverenza — Voce alquanto fioca.

Sincerità, Coraggio, Sfacciataggine — Parlar franco, libero.

Sorpresa forte — Arrestar il passo, allargar le braccia.

Sospensione, Sospendere, Troncar il discorso — Picchiarsi sulla bocca ripetutamente.

Sospetto riflessivo — L' indice destro appuntato nel ciglio.

Sospetto avverato, Bramata soddisfazione — Batter la destra sulla sinistra aperta.

Spavento — Arrestar il passo, retrocedere, rizzarsi, portar indietro un piede, alzar le braccia, allargar le mani e la bocca ; occhi spalancati con fronte accigliata.

Spavento di fulmine, o d'altro pericolo dall'alto — Cuoprirsi gli occhi colle mani fuggendo, nè mai volgersi addietro.

Spavento, Forte sorpresa — Bocca improvvisamente spalancata, e sospesa respirazione.

Spavento improvviso — Bocca spalancata.

Superiorità — Un braccio imbisacciato nell' abito sul petto, l' altro arrovesciato sul dorso.

Superbia e disprezzo — Sguardo lanciato d'alto in basso, alla sfuggita biecamente, e per di sopra le spalle; ovvero occhiata in modo derisorio, piegando il capo sopra una spalla, quasi si durasse fatica a discernere l' oggetto disprezzato.

Svogliatezza, Stanchezza — Coscie accavalciate.

T

Temerità, Inciviltà — Ambe le mani appuntate alla cintura.

Timidezza, Spossatezza, Avvilimento — Voce debole.

Timidezza, Rozzezza — Lisciare, ravvolgere il cappello, mentre altri parla, o spazzolarsi il vestito.

Timidezza, Imbarazzo — Grattarsi coll' indice dietro l' orecchio.

Timore, Vista, o tema improvvisa di precipizio — Ratto ritrarsi in dietro col piede e col corpo.

Timore — Ginocchia piegantisi, passo sospeso, incerto. Camminando volgersi con frequenza addietro.

Timore grave — Raccoglier e piegare le membra con tremito universale.

Timore, Rimorso — Voce fioca e tremante, sguardo dimesso, distratto.

Timore, Sorpresa, Attento ascoltare — Bocca aperta, più o meno.

Tranquillità d' animo — Braccia pendenti, la mano destra sopra la sinistra aperta, ambe appoggiate al corpo.

Tremito, Mal frenato sdegno — Ritto sui piedi staccati, e il destro avanzato, picchiar col tallone reiteratamente il suolo.

Tristezza — Lacrima tarda e tranquilla che sgorga spontanea dai vasi rilassati; tronco incurvato, generale rilassamento, delle giunture in particolare; bocca socchiusa; respirazione ineguale; forti sospiri con sussulto, somiglianti a singhiozzo.

Tristezza, Sensi instupiditi nel dolore — Braccia pendenti, le palme verso terra appoggiate al corpo, capo pendente.

V

Valore, Franchezza — Voce grave e sonora.

Vanità, Leggerezza, Inconsideratezza — Parlare precipitato; camminare con passo divaricato; dimenio continuo del corpo.

Vanità, Stoltezza, Insolenza — Voce acuta e stridula.

Vergogna — Guatar timidamente e di soppiatto. Capo conficcato nel petto, collo irrigidito, evitando chi cerchi fissar negli occhi. V. Avvilimento.

Vergogna ingenua — Movimenti imbarazzati, corpo immobile a sghimbescio, e guardatura bassa e obliqua.

Appendice al Prontuario

Abbarbagliamento — Volger la testa a un tratto, chiudendo le palpebre.
Abbindolare — Girar i due indici in cerchio.
Accoppiamento, (Indizio d') — Unire i due indici distesi, piegate di sotto le altre dita.
Accusare un tale di scaltrezza, o maligna intenzione — Allargar l' occhio coll' indice sotto la palpebra inferiore, mentre si chiude l' altro; e ciò in concorso coi muscoli della bocca.
Acquietatevi, Lasciatemi dire — Alzar il braccio e distendendolo, abbassarlo alquanto colla mano aperta verso terra.
Acutezza di mente — L' indice appuntato dritto al mezzo della fronte.
Affermativa, Sì — Chinare il capo.
Affermativa sovrabbondante — Alzar il capo, sporgendo le labbra quasi soffiando.
Ah! Me ne duole, Peccato! — Aprir con forza la bocca chiusa, staccando la lingua dal palato.
Approvazione, Bravo! Bene! — Picchiar palma con palma.

Approvazione, o conferma — Alzar il capo, poi altrettanto, e più abbassarlo. V. Affermativa.

Arrestare — Opporre il braccio steso, e la mano aperta alla persona, o alla cosa.

Ascoltar curioso — Capo chinato lateralmente verso un rumore o suono udito.

Assalire, Intenzione, o minaccia d'assalire — Braccia innalzate, co' pugni stretti.

Asseveranza, Attestazione — Portare la destra aperta sul petto, chinando alquanto la testa e il guardo.

Asseveranza sdegnosa; p. e.: Ve l'ho da dir cantando? — Ambe le braccia abbassate; mezzo distese, tronco piegato, scuotere più volte le mani su e giù, come pure le spalle.

Aver ricevuto percosse — Stropicciarsi colle mani il dorso.

Avverato presagio — Percuotere con mano aperta la coscia, e staccarla.

Avversione — Contrapporre le punte degl' indici.

Avvertenza astuta o maligna — Chiudere furbescamente un occhio guardando colui cui si dirige il cenno.

Avvertire l'amico a non fidarsi — Allargar l'occhio coll' indice sotto la palpebra inferiore, mentre si chiude l'altro, e ciò in concorso coi muscoli della bocca. Un braccio abbassato e nascosto indietro, accennando coll' indice la negativa.

Avvertimento — Tirare altrui pel vestito.

Avvertimento allusivo a detto o fatto — Tentar col gomito ascosamente. V. Avviso.

Avviso, Insulto, È spia — Accostare alla bocca la mano serrata a tromba. Picchiare con mano aperta leggermente sulla spalla.

Bassezza simile! Oibò, Oh! vi pare! — Un' occhiata a quello che vi parla, e tosto volger l'occhio altrove, o abbassarlo, sporgendo quanto più le labbra in fuori in forma rotonda.

Basta, Non più — Allungar il destro braccio, e opporre a chi parla la mano aperta colle dita in su.
Beone — Occhio piccino e ghiotto, fiso senza oggetto, palpebre sovente chiuse.
Bere, Trincare — Alzar la mano destra chiusa, e appressare il pollice aperto alla bocca.
Bravo! Bene! — Picchiar le palme.
Buono, Saporito! — Staccar le labbra combaciate, e sciogliere ad un tempo la lingua fissa al palato, suono e gesto parlanti.
Cercare un nome, una reminiscenza — Braccio proteso, far moto di picchiar coll' indice verso terra.
Che posso io farvi? — Braccia mezzo protese e allargate, mani semiaperte colle palme all' insù, e bocca pure mezzo aperta.
Che caso! Che spettacolo! — Protender alquanto le braccia parallele, e squassar replicatamente le braccia aperte.
Che puzza! — Ritirar a un tratto addietro il tronco, e più il capo, rivolgendolo, e arricciando il naso, cuoprirlo con la mano.
Che vale? Che m' importa? — Gomito piegato mano semiaperta, cacciar il gomito dietro il fianco, poi spinger la mano avanti alzando il gomito, a guisa di gettar via qualche cosa.
Commiato scherzoso, o ironico — Accostare le punte delle mani distese alla bocca, baciarle staccandole, e allargare le braccia, abbassando riverente il capo.
Compiacersi della propria scaltrezza — Camminar lieve, sorridente.
Concedo, Transeat, Alla buon' ora, Là.. — Alzar il gomito destro, e più la mano semiaperta, e stender poi il gomito voltando e stendendo la mano.
Concessione — Rovesciare, avendo il braccio proteso, la mano mezzo aperta.
Confusione, precipitazione — Colle mani mezzo aperte segnare una ruota sopra l' altra.

Così va bene — Aprire la bocca in tondo, e lentamente richiuderla, inchinando un po' il capo.

Dio, ti ringrazio! — Congiunger le mani a preghiera alzando le braccia.

Disgusto del palato — Stendersi delle labbra ed alzarsi unite.

Disposizione a ghermire — Braccia protese innanzi colle mani aperte e dita adunche.

Dolor fisico del capo — Mano aperta che copre la fronte.

Domanda, Generico atteggiamento di domandare — Mano, o mani dritte, più o meno aperte, più o meno avanzate, più o meno alte, proporzionate al soggetto, al carattere ed ai gradi d'interesse, di fervore, di curiosità, d'importanza.

Ebbrezza — Tronco piegato innanzi, rannicchiamento di tutta la persona.

Eccellentemente — Alzar la destra col pollice e l'indice uniti nelle punte, e le altre dita stese.

Eccolo, chiedetene a lui — Tendere verso alcuno il braccio con mano aperta.

Elemosinare, Chieder l'elemosina — Braccia protese, mano mezzo aperta.

È un nulla, Non lo stimo un zero, Bel mobile! — Un calcio in terra strisciando la punta del piede; o lanciar il pugno allargando la mano; o aprire le labbra con soffio a guisa di chi fuma.

È chiaro, È patente, È evidente — Col rovescio della destra picchiar sulla palma sinistra aperta.

È meglio ch'io taccia — Portar la mano aperta sulla bocca.

Facciamo la pace — Tentarsi coi gomiti, come fanno gl'innamorati, calmata la collera.

Fammi la barba — Strisciar due volte colle quattro dita della destra, al rovescio, dall'occhio destro al mento.

Grazia che non era sperabile — Baciar la propria mano dritta e rovescia.

Ho fame — Battere la mano aperta sul fianco dal lato del pollice.
Ignoranza — Parlar ardito, veemente confuso.
Ignoranza della cosa domandata — Avvallar il capo nelle spalle.
Il cervello gli frulla — La palma aperta verso la fronte, e voltarla da un lato con le dita dritte in tondo.
Impor fine, Dir basta — Tender il braccio destro colla mano aperta rivolta a terra.
Incontro dell' amico inatteso — Destro piede avanzato, braccia molto protese con mani aperte, il pollice di sopra, petto e capo indietro per meglio slanciarsi ad abbracciar l' amico.
Indicar un bigotto, un bacchettone — Formar il collo torto con guardatura losca, e braccia incrociate sul petto.
Indicare chi non si degna guardare — Alzar la mano chiusa alla spalla, e accennar di dietro col pollice rovescio.
Indicazione di persona o cosa — Volger non solo l'indice, ma il viso alzato e gli occhi all'oggetto.
Insidia, Insidiosa intenzione — Camminare sulle punte de' piedi, ma stando tutto il corpo in azione.
Interessamento curioso — Appoggiar le mani alle ginocchia piegate, si ritto che seduto.
Intimazione del silenzio così ad altri, come a sè stesso — L'indice portato sulle labbra chiuse.
Invito al bambino — Gambe divaricate, corpo piegato innanzi, braccia allungate con mani aperte, le palme al di sopra.
Invito a venire, ad inoltrarsi — Il braccio proteso; ritirar a sè la palma mezzo aperta, sia al di sopra, come all' ingiù.
Invocazione disperata — Capo gettato indietro, mani strette sottoposte al mento con le dita fortemente incrocicchiate.
La cosa sta così — Appuntar l'indice sul ciglio e staccarlo.
L'avete udito? Che ve ne sembra? — Guardarsi in più

persone vicendevolmente. *Guatar l'un l'altro come al ver si guata.*

L'ho detto io. Il cuor me lo diceva — Percuotere col pugno destro la sinistra aperta.

Lo prometto, In coscienza è così — Premer il petto con la destra aperta, chinando un poco il capo.

Lo sentite? Avete capito? — Posto fra due, si volge ad uno segnando quello che ha parlato.

Mangiare — Presentare alla bocca le cinque dita unite in tondo.

Me la pagherai — Mordersi la punta dell'indice.

Mi dolgono i denti — Premere con mano aperta la bocca, e tenervela.

Minaccia, Me ne renderai conto, ne pagherai il fio — Alzar la destra chiusa a pugno e coll'indice dritto accanto all'occhio in poca distanza.

Minaccia, Parlar con gran calore minaccioso — Petto a petto, faccia a faccia, in breve distanza, agitando di continuo fortemente l'indice della destra e tenendo stretta la sinistra; anche per isfogo se la minaccia riguarda un terzo.

Minaccia sdegnosa, Giuramento di vendetta — Mordersi l'indice alla seconda falange con mano aperta e le dita unite.

Minaccia, Sfida — Picchiare altrui forte sulla spalla.

Mirar assai lungi — Impicciolir gli occhi, e far solecchio con la mano.

Misurare a palmi — Attaccar le due spanne.

Misurare a dita — Congiunger le dita delle mani.

Molto tempo addietro — Alzar il braccio sopra la spalla, e segnar di dietro colla mano.

Mostrare un piano — Congiungere le mani arrovesciate colle dita unite.

Negativa — Coll'indice destro disteso segnar ripetutamente una linea parallela da dritta a manca.

Negativa, Rifiuto — Agitar il braccio da un lato con mano aperta.

Negativa disprezzante, Non curanza — Stringersi nelle spalle: affrettato e replicato l'atto, l'espressione si fa maggiore.

Negativa assoluta — Dimenare il capo, e staccare replicatamente la lingua dal palato e dai denti superiori, formando un suono ch'equivale al no.

Non mi degno di rispondere — Volger il capo a guardar uno in viso, quindi portargli lo sguardo fin sui piedi, e rivolgergli poi a un tratto le spalle.

Non ha cervello — Con tutte le dita unite, picchiar nel mezzo della fronte.

Non c'è male, Mediocremente — Disgiunger con forza le labbra due volte, pronunziando quasi la lettera: P.

Non so che dire, non so che farci — Staccare le mani e le braccia comunque unite, allargar alquanto le braccia mezzo piegate, poi rimetterle nella prima attitudine.

Non so nulla — Mano destra aperta alzata fin quasi alla spalla, rivolta la palma al dinanzi ed alquanto rivolgendo il capo da chi domanda.

Non è per voi, Non siete degno — Pulire altrui la bocca col fazzoletto.

Non aver bisogno — Colle punta delle dita unite picchiare sulla scarsella, facendo suonar denari.

Non me ne cale un zero — Formato il pugno, strisciar coll'ugna del pollice, sporgente, sotto i denti superiori, e abbassare il pugno.

Non voglio saperne, È inutile — Con braccio mezzo piegato e mano aperta agitar l'aria di qua e di là.

Notar d'ignoranza, Dir: Asino — Far d'ambe le mani ventaglio dietro all'orecchie.

Nullità, Niun valore — Un soffio pel lungo della mano aperta.

Numerazione, Numerare — Mostrar le dita.

Oh! la sarebbe bella! — Portar le braccia conserte all'alto del petto, e squassar a destra e a sinistra il tronco più volte e il capo.

Ora intendo — Aprir aspirando a un tratto la bocca, e lentamente richiuderla.

Passatempo, Spensieratezza — Braccia arrovesciate sul dorso, ma con una mano nell'altra, giocolando colle dita.

Piacesse a Dio! — Tender al cielo ambe le braccia e congiunger poi le mani.

Preghiera, Invocazione — Mani alzate, più o meno, a misura dei gradi del fervore.

Preghiera, Questua — Mani congiunte in cortesia.

Preghiera fervida — Braccia alzate al cielo con mani strettamente congiunte.

Proibizione di parlare, di proseguire — Chiudere altrui la bocca con la mano aperta.

Promessa, Conferma, Pace, Amicizia — Porgere, stringere la destra.

Proposto fermo. V. Fermezza.

Quanto è cattivo! Che orrore! e simili — Coll'occhio indicare persona, squassar in altro lato l'opposta mano aperta, e accompagnar l'atto coll'espressione del viso.

Quiete indifferente — Mani appoggiate al seno l'una nell'altra, ovvero l'una sopra l'altra.

Ricerca di cose minute — Sbirciare ad occhi socchiusi.

Ricerca d'una reminiscenza — Labbro superiore soprapposto all'inferiore, cogli occhi che si fissano in alto. Alzar un po' il capo colla mano all'angolo del ciglio.

Ricerca d'idee, Violentar la memoria — Grattarsi lievemente la fronte.

Ricerca d'un nome obbliato, d'una reminiscenza — Forte stropiccio del pollice col medio, talchè questo battendo sulla palma, suoni come nacchera, e ciò si ripete più fiate.

Ridersi della minaccia, Farsi beffe — Pollice appoggiato al naso, colla spanna in alto.

Ringraziamento derisorio, dispettoso — Riverenza affettata, esagerata, e pronto ritorno alla primitiva posizione.

Rinuncia, Dichiararsi esente — Stropicciarsi più volte le mani.

Riverenza — Strisciar il destro piede avanzato, ritirandolo.

Saluto — Levare il cappello, chinare il capo.

Saluto, Salutare — Chinare il capo, o stendere la mano curva con moto ripetuto.

Saluto confidenziale — Baciar le punta delle dita della destra aperta, ed allungarla verso un tale.

Sarà, ma io nol credo — Alzar le spalle, asconder le labbra, girar in basso gli occhi e il capo, fissandosi in altra parte.

Schifo, Ribrezzo — Torcer lo sguardo e il capo da un oggetto spiacevole.

Schivare il bacio della destra — Ritirarla alquanto alzandola.

Sdegnare il bacio della mano — Ritirarla in fretta portandola fino alla sinistra spalla.

Segno del metter gli occhiali — Accavallare al naso il medio e l' indice curvi.

Sentir fetore — Contrarre a un tratto i muscoli del mento e le labbra, ed arricciare il naso.

Serietà, Quiete dell' animo — Piedi dritti, staccati alquanto, capo e corpo a piombo.

Serieta, Civile educazione — Riso alquanto moderato.

Serietà rustica — Ambe le mani imbisacciate nelle scarselle.

Significar danari — Stropiccio lieve del pollice coll' indice.

Silenzio — Far dell' indice sbarra alla bocca.

Soddisfazione d' animo, Disimbarazzo, Forte lusinga, Intento ottenuto — Ripassar in fretta per ogni verso una mano sul capo.

Sonno (aver), Svegliarsi — Stropicciarsi gli occhi coi nodi dell' indice.

Sonnolenza — Stirar le braccia in varie parti, torcere il capo e il collo sbadigliando.

Squisitezza — Toccare col pollice e l'indice congiunti, il mezzo della fronte, e mano aperta.
Sta in bilancia, Poco differisce — Mani appajate aperte, parallele, poco disgiunte, colle palme all'ingiù, alzarle e abbassarle vicendevolmente.
Stordimento, Fastidio di strilli, od altro — Turarsi a un tratto con ambe le mani le orecchie.
Supplica divota, Umilissimo sentimento — Mani giunte prementi il petto, il collo, il mento.
Svaporare, svanire — Aprir a un tratto tutte le dita unite, alzando la mano.
Taccia d' avarizia — Ritirare il braccio disteso, chiudendo forte il pugno fin che questo tocchi il petto.
Un tantino — Segnar col pollice alla prima falange dell' indice.
Un recipiente, Un concavo — Congiungere le due palme ai lati esterni colle dita unite e curve.
Un tetto — Congiunger alle punte le dita delle mani unite.
Unione di persone, o di cose — Accopiare rovesci gl'indici delle mani chiuse.
Unione, Accordo — Mani spalancate, dita unite, combaciare i due mignoli.
Vanto di coraggio, Provoca all'avversario — Erigere il tronco, ritrar le spalle, sporger il petto, chiudendo i pugni.
Vanto di soprastare — Soprapporre la palma destra all' indice dritto in su della sinistra.
V' è tempo! — Stender il braccio aprendo la mano socchiusa.
Veh come sudo! — Stropicciarsi con la mano aperta la fronte, poi scuoterla verso terra.
Vieni qui, Accostati — Moto dell' indice uncinato.
Zampillo — Unire diritte le cinque dita della destra, poi allargarle a un tratto alzando la mano.

PROGETTO

PER UN

TEATRO STABILE IN ROMA

PRESENTATO DALL'AUTORE

a S. E. il Ministro Correnti nel Gennaio 1872

Eccellenza,

Volgendomi a persona della coltura di V. E., non mi dilungherò a citare, in pro dell'influenza dell'arte drammatica, Napoleone I.° che a Mosca (nel momento più critico dell'Impero) firmò la legge che provvedeva al lustro del teatro francese; nè l'autorevole giudizio del Vivien che, per dettar norme governative sui teatri, ne studiò la storia nei tempi che precedettero e seguitarono alla rivoluzione francese, e non dubitò di affermare che tutti i grandi rivolgimenti politici e sociali ebbero impulso da quello!

Dirò solo che il Governo del Re, nel momento più ascendente della gloria della nazione, compiuta in Roma, dovrebbe volgere la propria attenzione al teatro drammatico che è sì gran parte della vita sociale.

Oltre alle ragioni generali della riconosciuta influenza dell'arte drammatica nella civiltà e nell'ordine sociale, vi sono ragioni specialissime che reclamano l'istituzione in Roma di un teatro stabile sovvenuto dallo Stato o dal Comune, o da entrambi. (1)

(1) Vedi mio discorso d'inaugurazione del 1. Congresso drammatico, e analoghe decisioni del medesimo.

Le grandi tradizioni dell' arte esecutiva non hanno più continuatori, o son presso a non averne più; onde è che la vita del teatro nazionale (ed è gran bene!) è ora ristretta a formare ciò che propriamente dicesi un teatro, e cioè un vasto repertorio di componimenti drammatici che riflettano il genio della nazione, e sieno il prodotto delle forze intellettuali di lei. (1) A questo fine intendono coraggiosi scrittori, intelligenti e giovani attori, impresarj intraprendentissimi che spesso sagrificano a questo generoso disegno i facili guadagni dell'arte corruttrice e forestiera. (2) A mantenere il gusto nei pubblici, negli scrittori e negli attori, son più dannosi che utili i tre o quattro principali teatri di prosa del Regno (Il Niccolini di Firenze, il Manzoni di Milano, il Fiorentini di Napoli e il Valle di Roma); in quanto da siffatti centri se vengono fuori sempre giudizj intelligenti ed elevati, non vi si trova mai quella uniformità costante di apprezzamenti che sola può dirigere l'arte sopra una via sicura e feconda. Nè è rado, comunissimo anzi, che una commedia applaudita a Firenze, sia nondimeno, e forse per questo, disapprovata a Milano: e viceversa. Pertanto a tali centri è mestieri surrogarne un altro che li domini e che li armonizzi; e questo centro è Roma.

Ma quì si fa innanzi una considerazione che alla prima parrebbe una difficoltà; ma che invece è un motivo di più a fondare e presto un teatro drammatico stabile nella Capitale.

(1) Questo e non altro fu ed è il concetto a cui è ispirato il Giury drammatico italiano da me istituito, e che già funziona regolarmente in 53 città d' Italia, per mezzo delle sezioni che, tra non molto, raggiungeranno il numero di 100.

(2) In questi ultimi tempi mi si scagliano frecce, perchè nel mio repertorio do luogo a molte produzioni de' più insigni scrittori della Francia credendomi in contraddizione col pensiero che ebbi, di fondare il Giury drammatico italiano. Ma è facile scagionarmi di ciò, col dire, che non essendo sperabile aver subito dalla mia Istituzione frutti copiosi e prelibati, e d' altra parte, non sempre buona riuscendo l' accoglienza che il pubblico destina alle produzioni nazionali, debbo di necessità ricorrere al Teatro francese che pur da noi è molto e forse troppo applaudito!

Vorrei poter domani abbandonare il Teatro oltramontano; che così tutti si mostrerebbero in armonia co' miei convincimenti, coi miei conati, e il decoro della Patria e del Teatro nazionale ne ritrarebbero inestimabili vantaggi!

Roma, per effetto della mala signoria cessata, è rimasta indietro in fatto di progredimento della letteratura ed arte drammatica. Le censure pontificie, le cui proibizioni, non so se chiamar indegne od assurde, hanno lasciato germogliare nella città di Roscio il gusto delle rappresentanze plebee, e degli effetti volgari a scapito delle fini, garbate, ed eleganti produzioni. Succede anche di peggio. Quando sulle scene di Roma si presenta uno di quei lavori moderni, che s'ispirano al sentimento sociale e ai principii di una maschia elevatezza, trovate un pubblico, il cui livello intellettuale non si alza a quello del componimento; ed avviene perciò allo scrittore che svolge un tema ardito, coraggioso ed alto di non essere capito, o d'essere frainteso che è peggio!

È dunque non solo necessario, ma urgente al vantaggio ed incremento dell'arte drammatica nazionale, al decoro del paese, la istituzione di un teatro stabile nella Capitale; che fosse ad un tempo Istituto di recitazione (1) e scena per i lavori classici e per le novità drammatiche nazionali onde va ogni giorno arricchendosi il teatro italiano.

Io proporrei dunque:

1.° Una compagnia drammatica, composta di eminenti attori, con l'obbligo di risiedere in Roma per nove mesi dell'anno, cioè dal settembre a tutto maggio, in quel teatro che le sarebbe destinato.

La Compagnia sarebbe diretta da me.

Assumerei l'obbligo di far rappresentare quelle produzioni nuove che mi fossero addittate da un'apposita Commissione governativa, non meno di due per mese, e cioè diciotto all'anno.

La Commissione (a parer mio) dovrebbe comporsi di

(1) Vedi discorso citato.

tre autori drammatici, tre artisti drammatici, tre giornalisti e un Presidente da nominarsi dal Governo.

Nessuna traduzione eccettuati i capo lavori indiscutibili del teatro straniero, sarebbe rappresentata. E anche per tale eccezione si dovrebbe consultare la Commissione.

Il Decimo dell' assegno fattomi dal Governo, sarebbe da me impiegato in due premî governativi a concorso pei due migliori componimenti rappresentati dalla Compagnia stabile nell' anno: come pure il decimo degli incassi andrebbe a beneficio degli autori. Le spese serali a mio carico. Educherei alla recitazione quei giovani d' ambo i sessi che riconoscessi promettenti e di bella riuscita. (1)

E l' assegno?

In Francia si spendono pel teatro della Commedia quattrocentomila franchi. — A Vienna altrettanti — E non si potrà spendere il sesto per l' Italia?

Diciamo dunque 50,000 lire, che poi sarebbero 40,000, perchè 10,000 andrebbero erogate nei due premii.

Dico lire quarantamila, con le quali, e con i proventi delle rappresentazioni, dovrei provvedere alle spese di una Compagnia di primo ordine, ed acquistare quei lavori nuovi dei principali scrittori drammatici, che io giudicassi convenienti agli interessi dell'arte e miei.

Questi sono gli obblighi che io mi assumerei, e questa è la cifra dell' assegno che sarebbe indispensabile a recare in atto il progetto. Se mi fosse lecito uscire dall'ambito della mia modesta persona, direi che a fondare su stabili basi l' ordinamento del Teatro Italiano, occorrerebbe che il Governo, oltre l' assegno, vi destinasse nel Ministero di Pubblica Istruzione un apposito ufficio amministrativo.

(1) Rimasto un pio desiderio e non altro quanto nel presente Prospetto fu esposto, malagevole o pressochè impossibile se da me solo non m' era possibile di attuare il Teatro stabile in Roma, privo del concorso governativo o comunale, tentai bensì da per me l' Istituzione del Giury Drammatico e della Scuola-Concorso per gli Attori Alunni.

C' è chi crede fatale alle arti la ingerenza dello Stato; io, modestamente credo il contrario: massime in Italia ove non mancano gli autori, nè il pubblico, ma dove al gusto è necessario dare indirizzo sicuro ed impulso efficace.

In attesa di essere onorato, a suo tempo, della partecipazione di quanto V. E. giudicherà circa la mia proposta, mi segno col massimo ossequio

Di V. E.

Firenze, 24 Gennajo 1872.

Devotissimo Servitore

ALAMANNO MORELLI.

INDICE

ALTRE PUBBLICAZIONI DELLO STESSO EDITORE

SULLA

PERPETUA PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA.

STUDIO

DI

GIO. BATT. BOZZO BAGNERA

SECONDA EDIZIONE

Un volume in 16 di pagine 48

Cent. 60

DAVID CHIOSSONE

PROFILO CRITICO-BIOGRAFICO

DI

CARLO CATANZARO

Cent. 50

IL

TEATRO DRAMMATICO

CENNI ED OSSERVAZIONI

DELL'ARTISTA

MICHELE FERRANTE

Un volume di pagine 90

Cent. 60